



Université de Montréal

**Art québécois moderne (depuis 1940) au musée :  
Regard sur la mise en scène permanente des collections**

Par

Angèle Richer

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en histoire de l'art

octobre, 2009

© Angèle Richer, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Art québécois moderne (depuis 1940) au musée :**  
**Regard sur la mise en scène permanente des collections**

Présenté par :

Angèle Richer

A été évalué par un jury des personnes suivantes :

Christine Bernier

Président-rapporteur

Johanne Lamoureux

Directeur de recherche

Élise Dubuc

membre du jury

## Résumé

L'objet de ce mémoire porte sur les collections muséales d'art québécois des vingtième et vingt-et-unième siècles. Il a pour objectif de cerner la médiation entre le contenu exposé et le visiteur, mais encore et avant tout, de contribuer à l'étude de trois institutions qui, ensemble, mettent le patrimoine en valeur et établissent la *doxa* de l'histoire de l'art québécois moderne ou contemporain au sein de la nation. Nous chercherons à saisir l'exposition en tant que médium, moyen de communication, et plus précisément, comme vecteur de l'histoire de l'art québécois et de l'œuvre. Il s'agit donc d'étudier comment le cadre spécifique et construit de l'exposition peut inviter les visiteurs à circuler au sein de l'espace et leur proposer un récit (partiellement ou entièrement) chronologique ou thématique, national ou international, contemplatif ou didactique, à partir des œuvres d'une collection donnée.

Pour ce faire, notre attention se portera sur les expositions permanentes des collections d'art moderne et contemporain, déjà installées entre 2006 et 2008, dans les musées suivants : le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal. Nous choisirons au sein de chacun d'entre eux, une exposition paradigmatique.

Autour de chacune de ces expositions, notre propos s'organise en deux volets, correspondant aux deux étapes majeures de la réalisation d'une exposition : le scénario puis le montage, qui nous permettent d'aborder respectivement le concept de l'exposition et sa concrétisation. Notre introduction proposera d'abord un historique de la mise en scène de l'art au sein du musée occidental. Elle définit ensuite la terminologie et les concepts nécessaires au développement de la problématique et établit les paramètres que nous retiendrons pour l'analyse des cas institutionnels choisis. Trois chapitres sont respectivement consacrés à chacune des expositions retenues. En conclusion, une brève comparaison résume les modalités discursives et décoratives propres à la mise en exposition de ces trois collections muséales d'art québécois (depuis 1940) afin que nous puissions plus ou moins déterminer la position doxique de chaque institution dans le cadre des expositions choisies.

Mots-clefs : Musée d'art contemporain de Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée des beaux-arts de Montréal, discours expositionnel, XXe-XXIe siècles.

## Abstract

This dissertation revolves around collections of modern and contemporary Quebecois art of the twentieth and twenty-first centuries. Its intent is to grasp the ways through which content is mediated and directed toward the visitor within the museum exhibition as a medium. What is more, there is a desire to contribute to the study of three institutions: the Musée d'art contemporain de Montréal, the Musée national des beaux-arts du Québec and the Montreal Museum of Fine Arts. Together they determine the cultural value of heritage and establish art historical doxa, both modern and contemporary, within the nation of Quebec. This paper seeks to master the understanding of the exhibition medium as a vector of discourse through the use of objects. It will study how this specifically constructed frame invites the visitor to circulate within a given space and discover, by means of the art on display, a discourse which is either (partially or entirely) chronological or thematic, national or international, contemplative or didactic in nature (also considering the varying degrees between these polarities).

Analysis is based on three case studies, all permanent exhibitons of modern or contemporary art on view between 2006 and 2008 in those museums aforementioned. One exhibition is selected to serve as a paradigm for each of these institutions.

Data is organized into two parts, together corresponding to the two major stages implicated in the making of an exhibition: the *scenario* (planning or conceptual stage) and the *montage* (the making of or design process). The introduction commences by a brief overview of the Western history of museum exhibitions as art displays. Terminology is then defined. Parameters pertaining to the selection of the case studies and concepts necessary for the establishment of the issue at hand are presented. Three chapters follow, one for each museum studied. In the conclusion, discursive and decorative modalities proper to this exhibition type are briefly summed up and compared for each of the three museum collections of québécois art under study. This is done with the purpose of determining where the discourse of each case exhibition stands in relation to Québécois art historical doxa.

Key words: Musée d'art contemporain de Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée des beaux-arts de Montréal, exhibitional discourse, XXth-XXIst centuries.

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des figures.....	vii
Remerciements.....	x
<b>1. Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Place à la magie! Les années 40, 50, et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal.....</b>	<b>14</b>
2.1 Introduction.....	14
2.2 Le contexte institutionnel.....	14
2.3. L'espace.....	15
2.4 Le contenu.....	19
2.5 Conclusion.....	36
<b>3. Figuration et abstraction au Québec. 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec.....</b>	<b>37</b>
3.1 Introduction.....	37
3.2 Le contexte institutionnel.....	37
3.3 L'espace.....	39
3.4 Le contenu.....	46
3.5 Conclusion.....	58
<b>4. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal.....</b>	<b>61</b>
4.1 Introduction.....	61
4.2 Le contexte institutionnel.....	61
4.3 L'espace.....	64
4.4 Le contenu.....	71
4.5 Conclusion.....	87
<b>5. Conclusion.....</b>	<b>88</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>93</b>
<b>Figures.....</b>	<b>xii</b>

## Annexes

<b>Crédits</b>	xxxiii
<b>1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal</b>	
	xxxiv
1.1. Sélection d'œuvres	xxxiv
1.2. Texte dans l'exposition	xliv
1.2.1. Introduction 1(citation de <i>Refus global</i> )	xliv
1.2.2. Introduction 2 (signée Josée Belisle)	xliv
1.2.3. Introduction 3 (contenu général)	xlvi
1.2.4. Introduction 4 (la collection Borduas)	xlvi
1.2.5. Titre à l'entrée de l'exposition temporaire de la collection permanente (salles 5 et 6)	xlix
1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)	I
1.3.1. Association des artistes non-figuratifs de Montréal	I
1.3.2. Avant-garde	li
1.3.3. Borduas, <i>Cheminement bleu</i> , 1955	lii
1.3.4. Borduas, <i>extrait Refus Global</i> , 1948	liii
1.3.5. Marcelle Ferron	liv
1.3.6. Jauran, <i>extrait du Manifeste des Plasticiens</i> , 1955	lv
1.3.7. Rita Letendre	lvi
1.3.8. John Lyman, <i>Lake Massawipi, Québec, vers 1936</i>	lvii
1.3.9. Alfred Pellán, <i>Mascarade</i> , 1944	lviii
1.3.10. <i>Refus Global</i>	lix
1.3.11. Marian Scott	lx
1.3.12. Francoise Sullivan	lxi
1.3.13. Armand Vaillancourt, <i>Justice aux Indiens d'Amérique</i> , 1957	lxii
<b>2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec</b>	
	lxiii
2.1. Sélection d'œuvres	lxiii
2.2. Cartels allongés (13/13)	lxix

2.2.1. Louis Belzile, <i>s/t</i> .....	lxix
2.2.2. Paul-Émile Borduas, <i>Les pylônes de la porte</i> .....	lxix
2.2.3. Jean Cartier, <i>Plat</i> .....	lxix
2.2.4. Ulysse Comtois, <i>Monarchie éventuelle</i> .....	lxix
2.2.5. Jean Dallaire, <i>Julie</i> .....	lxix
2.2.6. Charles Daudelin, <i>Nature morte</i> .....	lxx
2.2.7. Jacques De Tonnancour, <i>Nu</i> .....	lxx
2.2.8. Marcelle Ferron, <i>Retour d'Italie no 2</i> .....	lxx
2.2.9. Suzanne Guité, <i>Le chercheur d'espace</i> .....	lxx
2.2.10. Fernand Leduc, <i>L'alpiniste</i> .....	lxxi
2.2.11. Guido Molinari, <i>Angle rouge</i> .....	lxxi
2.2.12. Alfred Pellán, <i>Conciliabule</i> .....	lxxi
2.2.13. Armand Vaillancourt, <i>Sculpture II</i> .....	lxxi
2.3. Récit de l'audio-guide (6/6) .....	lxxii
2.3.1. Paul-Émile Borduas, <i>Les pylônes de la porte</i> .....	lxxii
2.3.2. Jean Dallaire, <i>Coq licorne</i> .....	lxxiii
2.3.3. Julien Hébert, <i>Chaise de jardin «Contour</i> .....	lxxiv
2.3.4. Alfred Pellán, <i>Conciliabule</i> .....	lxxv
2.3.5. Robert Roussil, <i>Mère et enfant</i> .....	lxxvi
2.3.6. Claude Tousignant, <i>L'intrusion</i> .....	lxxvii
2.4. Documents internes.....	lxxviii
2.4.1. <i>Bulletin : Figuration Et Abstraction Au Québec, 1940-1960</i> .....	lxxviii
2.4.2. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet</i> .....	lxxx
2.4.3. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable</i> .....	lxxxi
2.4.4. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Texte dans l'exposition : introduction</i> .....	lxxxiv
<b>3. Art contemporain (après 1945), Musée des beaux-arts de Montréal</b> .....	lxxxviii
3.1. Sélection d'œuvres.....	lxxxviii



3.2 Cartels allongés (4/4).....	xcvi
3.2.1 Jean-Paul Riopelle, <i>Hommage à Grey Owl</i> .....	xcvi
3.2.2 Jean-Paul Riopelle, <i>Vent traversier</i> .....	xcvii
3.2.3 Paul-Émile Borduas, <i>Composition 44</i> .....	xcviii
3.2.4 Guy Pellerin, <i>L'assemblée</i> .....	xcix
3.3 Texte dans l'exposition : Introduction monographique : Paul-Émile Borduas.....	ci

## Liste des figures

\* Bien que certaines photographies aient été prises en dehors du cadre temporel dans lequel s'inscrivent nos observations sur le terrain (2006-2008), nous n'avons choisi parmi celles-ci que celles illustrant un accrochage correspondant à celui indiqué dans les listes d'œuvres et plans de salles en annexe.

Fig.1. Claude Monet, *Nymphéas*, 2,01 m x 4,26 m (chaque panneau), triptyque exposé en 1920. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999, p.21.

Fig.2. vue d'une installation en 1967 de Kenneth Noland.  
*Ibid.*, p. 30.

Fig.3. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan de la salle 7 avec dimensions.  
[Remis par M. Carl Solari le 11 mars 2009], Musée d'art contemporain de Montréal.

Fig.4. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan de la salle 8 avec dimensions.  
[Remis par M. Carl Solari le 11 mars 2009], Musée d'art contemporain de Montréal.

Fig.5. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan des salles 7 et 8 avec décor et accrochage. *N.B.* : La Fig. 5 se base sur les Fig. 3-4.

Fig.6. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Claire et Marc Bourgie. Division consacrée à la Collection Borduas (Fig. 5, section B").  
Crédits photographiques: Richard-Max Tremblay. [Remis par Mme Régine Francoeur le 10 février 2009. Documentation visuelle tirée du dossier vertical EVE/7056]. Médiathèque, Musée d'art contemporain de Montréal.

Fig.7. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de salle Banque Nationale du Canada. Au premier plan, section C', au deuxième plan, section C" (voir Fig. 5).  
Crédits photographiques: Richard-Max Tremblay. [Remis par Mme Régine Francoeur le 10 février 2009. Documentation visuelle tirée du dossier vertical EVE/7056]. Médiathèque, Musée d'art contemporain de Montréal.

Fig.8. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Banque Nationale du Canada, ouverture sur les salles 5 et 6.  
Crédits photographiques: Richard-Max Tremblay. [Remis par Mme Régine Francoeur le 10 février 2009. Documentation visuelle tirée du dossier vertical EVE/7056]. Médiathèque, Musée d'art contemporain de Montréal.

Fig.9. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 2 avec dimensions.  
[Remis par M. Denis Allison le 6 décembre 2007], département du design, Musée national des beaux-arts du Québec.

Fig.10. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 2 avec décor et accrochage. *N.B.* : La Fig. 10 se base sur la Fig. 9.

Fig.11. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue depuis l'entrée.  
Crédits photographiques : Jean-Guy Kerouac (MNBAQ) 2001-2004. [Remis par Mme Phyllis Smith le 11 janvier 2008], Secteur de la photographie, Musée national des beaux-arts du Québec.

Fig.12. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue de travers.  
Crédits photographiques : Jean-Guy Kerouac (MNBAQ) 2001-2004. [Remis par Mme Phyllis Smith le 11 janvier 2008], Secteur de la photographie, Musée national des beaux-arts du Québec.

Fig.13. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue du fond de la pièce depuis le volet de la figuration.  
Crédits photographiques : Jean-Guy Kerouac (MNBAQ) 2001-2004. [Remis par Mme Phyllis Smith le 11 janvier 2008], Secteur de la photographie, Musée national des beaux-arts du Québec.

Fig.14. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'alcôve.  
Crédits photographiques : Jean-Guy Kerouac (MNBAQ) 2001-2004. [Remis par Mme Phyllis Smith le 11 janvier 2008], Secteur de la photographie, Musée national des beaux-arts du Québec.

Fig.15. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan du pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S-2, avec dimensions. En vert : la salle Nahum Gelber Family (44210 et 44211), Thomas O. Hecht Family (44206), Marcel Elefant Family (44207) et la salle semi-permanente Louise et Bernard Lamarre (44105).  
[Remis par M. Pascal Normandin en novembre 2007], département de la gestion des expositions, Musée des beaux-arts de Montréal.

Fig.16. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan de salles permanentes avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.

Fig.17. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan du hall avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.

Fig.18. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan de la salle Louise et Bernard Lamarre avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.

Fig.19. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan des œuvres dans l'espace public avec décor et accrochage.

Fig.20. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie donnant sur la salle Nahum Gelber Family (Fig. 16, section A') depuis la salle Thomas O. Hecht Family.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2006.

Fig.21. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Thomas O. Hecht Family.

Crédits photographiques : Brian Merrett, 2000. [Remis par le service des archives par l'entremise de M. Pascal Normandin en novembre 2007], Service des archives, Musée des beaux-arts de Montréal.

Fig.22. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Marcel Elefant Family.

Crédits photographiques : Brian Merrett, 2004. Crédits photographiques : Brian Merrett, 2000. [Remis par le service des archives par l'entremise de M. Pascal Normandin en novembre 2007], Service des archives, Musée des beaux-arts de Montréal.

Fig.23. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie donnant sur la salle Nahum Gelber Family (Fig. 16, section A").

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2006.

Fig.24. Le Hall (détail), pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2009.

Fig.25. Le Hall (détail), pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2009.

Fig.26. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Louise et Bernard Lamarre.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2006.

Fig.27. Espace public (détail). Façade du pavillon Michal et Renata Hornstein, rue Sherbrooke

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2009.

Fig.28. Espace public (détail). Cour extérieure longeant l'avenue Du Musée. Vue de *Fiesole* (1965-1967) de Sorel Estrog.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2009.

Fig.29. Espace public (détail). Entre le pavillon Liliane et David M. Stewart et le bloc administratif. Vue de *Equinoxe* (1980-1983) de Kosso Eloul.

Crédits photographiques : Angèle Richer, 2009.

## Remerciements

Ce mémoire ne se serait pas réalisé sans le conseil et le soutien de ma directrice de recherche, Mme Johanne Lamoureux, qui, au-delà de ses contributions innombrables au domaine, des diverses activités dans lesquelles elle s'implique sans cesse et de la forte demande pour sa personne a su trouver le temps et la compréhension de me guider dans mon parcours avec attention et même passion. Après tout ce temps, je dois aussi la remercier pour sa patience et sa confiance en mes capacités.

Je voudrais exprimer ma gratitude à certains commissaires et professionnels du musée pour le temps qu'ils et elles m'ont si gracieusement accordé en entretien : M. Denis Allison, M. Stéphane Aquin, Mme Josée Belisle et Mme Michèle Grandbois.

Je tiens à remercier les nombreux individus qui m'ont assisté dans ma recherche et dans mes requêtes, qui ont eu la gentillesse et la générosité de me donner accès à la documentation et à maintes informations utiles. Au Musée d'art contemporain de Montréal : Mme Marie-France Bédard, Mme Régine Francoeur, Mme Véronique Malouin et M. Carl Solari. Au Musée national des beaux-arts du Québec : Mme Nicole Castonguay, Mme Michèle Grandbois, Mme Josée Lachance, Mme Marie-France Laflamme et Mme Phyllis Smith. Au Musée des beaux-arts de Montréal : Mme Roumia Bravina, Mme Lisa Clermont et M. Pierre Duchesne.

J'aimerais aussi reconnaître l'appui moral que mes proches m'ont apporté et qui a grandement contribué à ma réussite. Ils ont su à divers moments (parfois difficiles et souvent inconcevablement longs) me guider par leur expérience et me donner conseil et encouragement. Merci donc à deux personnes très fiables, Lukasz Czuban et Marc-André Dumas mais encore à Florent Michelot, l'amour de ma vie (tous de jeunes individus brillants dont l'avenir ne pourra que concrétiser les promesses).

«C'est un arrimage harmonieux de ces deux données,  
le contenu et la forme,  
qui font les grandes expositions.»  
- Guy Vadeboncoeur, conservateur, Musée David M. Stewart.

(«Quelques points de vue sur l'exposition»,  
*Forum 2 : points de vue sur l'exposition*  
(sous la dir. de Céline de Guise, Linda Lapointe et Anne Richard),  
Montréal : Société des musées québécois, 1991.)

# 1.Introduction

## 1.1. Avant-propos

Ce mémoire se propose d'étudier la façon dont le récit de l'art québécois est construit à partir de la mise en scène d'une collection muséale. À la lumière de nos études de cas, nous saisissons l'arrimage de l'art et de son médium expositionnel. Ce faisant, nous espérons contribuer à l'étude des trois institutions qui, ensemble, établissent la *doxa* de l'histoire de l'art québécois au sein de la nation. Nous présenterons dans les pages qui suivent la terminologie et les outils de notre recherche et nous justifierons la sélection des études de cas retenues. Mais auparavant, il importe de résumer brièvement l'histoire du médium expositionnel et tout particulièrement de l'exposition artistique.

## 1.2. Historique de l'exposition

Karsten Schubert, auteure de *The Curator's Egg*<sup>1</sup>, suggère que le tout premier musée à être créé ait été l'Ashmolean Museum, dont l'origine s'enracine à l'Université d'Oxford dès 1683, ou bien le British Museum, fondé en 1759, bien que ce dernier n'ait pas été d'entrée de jeu un musée, dans le sens moderne. Le Louvre à Paris se prêterait mieux à cette définition.

Le concept de l'exposition est né il y a environ deux cents ans. Julia Noordegraaf rappelle qu'au dix-huitième siècle, la mise en scène d'objets au musée permettait encore la manipulation par les visiteurs. Les collections étaient entreposées dans des tiroirs et des objets en étaient retirés à fin d'étude<sup>2</sup>. Le cabinet de curiosités servait aussi de modèle pour la présentation muséale au siècle des Lumières<sup>3</sup>. Un changement dans la présentation publique de l'art eut lieu vers l'an 1800, époque à laquelle on se mit à placer les tables de démonstration sous vitrine. Ainsi présentées, ou bien accrochées aux murs, sous un éclairage zénithal, les collections se prêtaient mieux à l'observation par un public croissant<sup>4</sup>. Les collections, encore souvent conservées dans un environnement privé au cours du XVIIIe siècle, furent peu à peu, au cours du siècle suivant, logées dans de nouveaux édifices publics conçus à cet effet.

---

<sup>1</sup> Karsten Schubert, *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, One-Off Press, 2000, p. 17-18.

<sup>2</sup> Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, NAI Publishers ; New York, Art Publishers Inc, 2004, p. 9.

<sup>3</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 9-10, *passim*.

Sous Napoléon, Dominique Vivant Denon (1747-1825), alors directeur (1802-15) du Louvre (renommé le Musée Napoléon en 1802) tenta de classer les œuvres selon la chronologie, dans le but de créer une séquence ordonnée et instructive<sup>5</sup>. Au début du dix-neuvième siècle, l'analyse comparative l'emporta sur le *connaisseurship*. Puis, la comparaison darwinienne de spécimens étant fondamentale à l'établissement de la méthodologie zoologique et botanique, on posa alors comme finalité la comparaison des œuvres d'art entre elles de la même façon et dans le même but : elles devenaient des *spécimens*<sup>6</sup>.

A cette époque, la salle d'exposition était le plus souvent densément occupée<sup>7</sup>, on accrochait des tableaux du plafond au sol, et même sur des chevalets, lorsqu'on manquait de surface<sup>8</sup>. Chaque objet d'une collection devait être montré. Jusqu'au début du vingtième siècle, le décor comprenait fréquemment de lourds rideaux de velours, des aires de repos meublées de chaises ou de canapés<sup>9</sup>. Les murs, recouverts de papier peint, de textile ou encore de boiseries<sup>10</sup>, étaient typiquement de couleur rouge ou bordeaux et parfois, les bancs et les cordons l'étaient aussi<sup>11</sup>. Au tournant du dernier siècle, Wilhelm Bode (1845-1929), historien de l'art et directeur général de tous les musées berlinois crut avec ferveur que le contexte historique d'une œuvre était un aspect essentiel de sa mise en exposition et il imposa la salle d'époque comme mode de présentation privilégié, d'abord à Berlin puis à l'échelle internationale<sup>12</sup>.

Le visiteur disposait alors de peu d'information : le cartel précisait le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création et les dimensions de l'œuvre<sup>13</sup>. En conséquence, le public se tournait vers les guides touristiques et le catalogue<sup>14</sup> des collections, à la recherche d'interprétations, même si ces derniers ressemblaient plutôt à des inventaires. L'éducation dans les salles ne se faisait pas encore – la visite guidée aux XVIIIe et XIXe siècles pouvait difficilement être qualifiée de didactique: un guide promenait la foule à travers les salles<sup>15</sup>. Fondamentalement, la visite servait à protéger les œuvres et à surveiller les masses<sup>16</sup>. Le guide devenait donc un outil

---

<sup>5</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 20

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 79-83, *passim*.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>11</sup> Nick Prior, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture, Leisure, Consumption and Culture*, Oxford, Berg, 2002, p. 183-184.

<sup>12</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 31. Sur l'invention de la salle d'époque, voir aussi Stephen Bann, qui analyse le rôle de l'hôtel de Cluny et d'Alexandre du Sommerard dans la formulation d'un tel paradigme dans «The Poetics of the Museum», *The Clothing of Clio: a Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 196 p.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 34-39, *passim*.

<sup>15</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 17.

<sup>16</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 56.



complémentaire aux cordons et aux barrières de fer, déjà interposés entre le public et la collection<sup>17</sup>. Ce qui était une pratique irrégulière du musée au dix-neuvième siècle s'appliqua de façon plus systématique à partir de la première guerre mondiale, mais là encore, le commentaire (cartels en salle, brochures distribuées au musée, conférences...) se réduisait le plus souvent à de simples informations techniques<sup>18</sup>. Dès la fin du dix-neuvième siècle, le visiteur se vit accorder une plus grande importance, puis, au cours des premières décennies du vingtième siècle, le musée connut une révolution : les points focaux de la visite devinrent l'esthétique et l'éducation<sup>19</sup>.

Le musée prend sa forme moderne dès la fin du dix-neuvième siècle et davantage au cours des deux premières décennies du vingtième siècle, suite à des réformes européenne et nord-américaine. Dans les années 20, une deuxième réforme muséale se manifeste en Allemagne. Certains principes en émergent qui contribueront à ce qui allait devenir le *cube blanc*<sup>20</sup> : une sélection restrictive d'objets et une présentation formelle et esthétique de l'art servaient à isoler chaque objet de la salle d'exposition du monde extra-muséal<sup>21</sup>.

La notion selon laquelle l'œuvre parle d'elle-même<sup>22</sup> trouve sa source dans l'idée qu'il est possible de cerner la pensée du créateur par la seule contemplation de son œuvre ; l'expérience émotive de l'artiste pouvait se reproduire chez le spectateur qui observait attentivement l'œuvre<sup>23</sup>. L'esthétisation de la présentation se voulait le moyen idéal d'atteindre un grand public dont le niveau d'éducation demeurerait assez bas à l'époque<sup>24</sup>. Ainsi, dès les années 30, on avait substitué au dense accrochage victorien un seul rang de tableaux<sup>25</sup>, la salle d'exposition était devenue blanche (ou d'une tout autre couleur pâle)<sup>26</sup>; l'ornementation avait été abolie et le nombre d'œuvres avait diminué. Il ne fait nul doute que le meilleur exemple institutionnel servant à promouvoir l'esthétique de ce qui deviendrait le cube blanc fut le Museum of Modern Art (MOMA), premier musée voué exclusivement à l'art moderne et fondé par Alfred Barr (1902-81) en 1929 à Manhattan. Peggy Gale justifie la manifestation du cube blanc de la façon suivante:

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 49 ; Nick Prior, *op.cit.*, p. 199-201, *passim*.

<sup>18</sup> Gail Anderson, *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives On the Paradigm Shift*, Walnut Creek; Toronto, AltaMira Press, 2004, p.212

<sup>19</sup> Karsten Schubert, *op.cit.*, p. 27.

<sup>20</sup> Traduction de «white cube». Voir Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986, 91 p. Publié pour la première fois en trois articles dans *Artforum* en 1976.

<sup>21</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 92.

<sup>22</sup> Cette conception de l'art date de la fin de l'époque victorienne. Selon cette perspective, ce serait la beauté de l'œuvre qui la qualifierait d'autoréférentielle: Peter Vergo, *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989, p. 144.

<sup>23</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 92.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 87.

«Neutrality was the museum's answer to the stylistic and ideological complexity of twentieth century art<sup>27</sup>».

Cette présentation devait favoriser la perception pure de l'art (c'est-à-dire la contemplation sans distraction) et ainsi rapprocher le spectateur de l'œuvre<sup>28</sup>. Dans les dernières décennies du XXe siècle, les designers et la communauté artistique en général (constituée de commissaires, d'artistes, etc.) abandonnèrent ce modèle visant la perception dite pure<sup>29</sup>. On reconnaît alors que la mise en exposition, peu importe ses modalités, est une médiation et donc produit des effets de sens. Dès la fin des années 70, on rejette l'idéal du cube blanc, comme environnement neutralisant dans lequel l'expérience de l'art devait avoir lieu<sup>30</sup>. René d'Harnoncourt (1901-68), directeur du MOMA (1949-67) écrivait «There is no such thing as a neutral installation<sup>31</sup>». En 1976, l'essai de Brian O'Doherty eut un impact important sur ce discours antimoderniste. Selon cet auteur, le cube blanc se voulait neutre, mais il était quand même autoritaire et clinique, chic et esthétique, sacré et métaphysique. Ainsi, le cube blanc évoquait autant la sainteté de l'église que la mystique du laboratoire, voire le caractère formel de la salle d'audience judiciaire<sup>32</sup>. Aucune couleur, aucune distraction architecturale ne devait interférer avec la lecture des œuvres. Une simple prise de vue photographique d'une salle d'exposition sans visiteur (voir Fig. 1 et 2, p. xii) reflète assez bien cet idéal d'un espace inoccupé, transcendant les données spatio-temporelles et matérielles, dans lequel l'art est supposé se manifester, sans interférence du lieu, du commissaire, de l'institution ou du visiteur, selon un ordre utopique, dans un décor qui se nie lui-même et se pose comme absence de décor.

O'Doherty dénonce le cube blanc comme un lieu intimidant où le visiteur est perçu comme une menace, car il rappelle le monde physique: la salle d'exposition moderniste a cherché, selon lui, à se rendre neutre mais cette tentative, futile et extrême, ne fut qu'une illusion à laquelle le monde artistique a majoritairement adhéré pendant la seconde moitié du vingtième siècle.

Aujourd'hui la versatilité du décor de la salle d'exposition s'est accrue. Si le cube blanc est souvent recréé au sein du musée, il se présente désormais en tant que salle d'époque pour l'exposition de l'art moderne. La salle d'exposition postmoderne se manifeste différemment : affirmation de l'espace par le décor et par la présence insistante et souvent spectaculaire du

<sup>27</sup> Peggy Gale, «The Castello di Rivoli at Turin, "...eventually a museum"», *Parachute*, n° 46, 1987, p. 14.

<sup>28</sup> Julia Noordegraaf, *op.cit.*, p. 192.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>31</sup> Gail Anderson, *op.cit.*, p. 76.

<sup>32</sup> Brian O'Doherty, *op.cit.*, p. 12-14 *passim*.

cadre architectural; allègement du caractère formel de la présentation et de l'ambiance; établissement d'une communication accompagnant les signes dégagés par les objets et par l'espace, et ce à travers un récit qui interprète le contenu exposé. Cette attitude a pris de l'importance au cours des années 1970, période pendant laquelle on s'intéressait de plus en plus à la pédagogie muséale dans les expositions, puis à la démocratisation du savoir qu'elles déploient<sup>33</sup>. Dans les années 80, le souci pédagogique céda le pas à la nécessité de faire vivre au visiteur une expérience orientée par le décor<sup>34</sup>.

### 1.3. Communication de l'exposition et expression de l'œuvre

De façon générale, l'exposition d'art ne communique pas son contenu par un *récit explicite*, c'est-à-dire par un encadrement linguistique (textes en salle ou audio-guide) qui en éclaire le contenu. L'absence traditionnelle de récit *explicite* dans l'exposition d'art pose un problème interprétatif au visiteur non-initié à l'histoire de l'art. Ce mémoire tentera de formuler la façon dont l'exposition d'art communique avec le visiteur au moyen d'un récit *implicite* étayé sur des données matérielles et physiques concrètes (sélection d'œuvres, décor...). Or, l'œuvre d'art n'est pas transparente et n'est pas communicative au même titre que le médium de l'exposition. Elle relève davantage d'une sémiologie de l'expression que d'une sémiologie de la communication<sup>35</sup>. L'exposition d'art, moyen de communication par définition, présente donc un problème d'interprétation du contenu. Sans proposer un message précis, elle se contente de situer l'œuvre d'art dans un récit historique ou formel.

En conséquence et contrairement à ce qui se produit dans les musées d'anthropologie, d'histoire, de science, etc., il semblerait que les commissaires dans les musées d'art craignent souvent que l'interprétation en salle trahisse le contenu exposé en le réduisant à une seule dimension et en nuisant à la contemplation esthétique. On retrouve donc ici la conception selon

---

<sup>33</sup> l'American Association of Museums établit un comité de l'éducation en 1973. Au cours des années 70 ceux qui comblent le rôle d'éducateur au musée américain prennent de l'importance et réussissent à intégrer leur souci pédagogique au niveau administratif (en gestion d'exposition, par exemple). L'interprétation sera généralement intégrée comme devoir institutionnel dans la décennie qui suivra. Pour un historique de l'évolution de la vocation éducative au sein du milieu muséal américain voir: Lisa C. Roberts, «Changing Practices of Interpretation», *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (sous la dir. de Gail Anderson), Walnut Creek ; Toronto, Altamira Press, 2004, p. 217.

<sup>34</sup> Notre référence est littéraire. Nous reconnaissons qu'entre la théorie et la pratique, tout peut être décalé de dix ans.

<sup>35</sup> Voir Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 127 p. L'auteure énonce que l'œuvre communicative, au sens sémiologique, ne représente qu'une fraction de la création artistique: elle fournit en exemple la production de Marcel Duchamp, d'Andy Warhol, de Jenny Holzer et de certains artistes (dont Barbara Kruger) ayant exposé à la galerie new-yorkaise Metro Pictures dans les années 80. Voir aussi Johanne Lamoureux, *Profession Historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p.14. Sous la rubrique *Imitation, expression et communication* (p.13-15), Lamoureux distingue le régime artistique de la communication de celui de l'expression.

laquelle l'œuvre d'art doit parler d'elle-même. Peter Vergo décrit la façon dont le musée d'art est vide de tout contenu anecdotique, même si cette absence atrophie la possibilité d'expliquer au visiteur la signification de ce qui lui est présenté<sup>36</sup>. Peut-être en raison de la nature (non artistique) de leurs collections, d'autres types de musées ont pour principale finalité le partage d'instruction utile à la formation de l'esprit public<sup>37</sup>. Cet objectif d'éducation populaire (c'est-à-dire de pédagogie démocratique), se formalise donc dans un récit explicite dit *démopédique*<sup>38</sup> : le mode expositionnel *didactique* qu'ils utilisent se fonde sur l'emploi du texte. Le mode privilégié employé pour décrire l'exposition d'art, dit *contemplatif* ou *esthétique* réduit le texte au minimum afin d'éviter toute interférence visuelle, même au prix d'une compréhension amoindrie du contenu artistique exposé<sup>39</sup>.

L'exposition d'art d'aujourd'hui intègre des outils didactiques (audio-guide, textes, cartels, pistes audiovisuelles, aires informatiques...) qui servent à vulgariser le récit du contenu. Certains musées d'art sont précurseurs dans leur façon de rendre l'histoire de l'art plus accessible au visiteur non-initié: Le Denver Art Museum propose des cartels allongés au récit humanisé («human-connection labels<sup>40</sup>»); le Musée national des beaux-arts du Québec a adopté une approche similaire lors du réaménagement de ses expositions permanentes en 2001 en intégrant des cartels allongés (que nous étudierons plus loin); la Tate Gallery à Londres inscrit des questions ouvertes<sup>41</sup> sur les murs dans le but de stimuler la réflexion<sup>42</sup>. En général, le corps professionnel de l'institution muséale artistique cherche à déterminer à quel degré il doit ou peut se permettre de suivre une approche pédagogique et démocratique de l'exposition d'art. Cette remise en question exige et, de fait, entraîne une réflexion sur la présentation de l'œuvre artistique.

L'exposition est plus qu'une présentation esthétique d'objets: elle est un moyen de communication, une médiation, entre un message (le contenu) et son destinataire (le visiteur). Nous analyserons de quelle façon l'exposition guide le visiteur dans son interprétation du contenu artistique puis assure la compréhension et l'appréciation de l'objet d'art. Nous nous intéresserons à la complexité des modalités discursives de l'exposition, à l'importance du lieu, à la mise en contexte de l'objet, à l'arrimage entre le contexte et le contenu. Nous chercherons aussi à cerner comment l'exposition construit le sens de l'objet présenté: c'est à l'aulne de ce courant de pensée

<sup>36</sup> Peter Vergo, *The New Museology*, 1989, Londres, Reaktion Books, p. 126.

<sup>37</sup> Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p.38

<sup>38</sup> Terme emprunté de Vincent Dubois, *ibid.*

<sup>39</sup> Ángela García Blanco, *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999, p. 64.

<sup>40</sup> C'est-à-dire des cartels qui ciblent des récits sur les relations interpersonnelles entre artistes, mécènes, marchands, visiteurs d'expositions : Lisa C. Roberts, *op.cit.*, p. 219.

<sup>41</sup> Nous entendons par là des questions qui encouragent à nuancer ou à approfondir d'éventuelles réponses.

<sup>42</sup> Barry Lord, «Modes of Exhibition Apprehension», *The Manual of Museum Exhibitions*, (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 20.

que nous avons pris le parti d'aborder ce mémoire en ciblant trois études de cas que nous présenterons après avoir précisé la terminologie qui détermine notre grille de lecture. Nous les analyserons dans le but de distinguer le récit que chaque institution construit de l'art québécois moderne ou contemporain<sup>43</sup>. Ce récit est bien sûr tributaire des collections permanentes dont dispose chacun des musées concernés et c'est là une donnée dont nous tiendrons compte. Néanmoins, notre intérêt pour cette question ciblera moins les contraintes imposées par la collection que la mise en salle de ce récit et la façon dont le scénario initial est communiqué aux visiteurs à travers toute une série de modalités interprétatives et décoratives.

#### 1.4. Terminologie

La terminologie muséologique qui renvoie au statut du médium de l'exposition est empruntée au domaine cinématographique. L'excellent bilan de Natalie Heinich et de Michaël Pollak, sociologues au CNRS<sup>44</sup>, compare cinéma et exposition, soulignant à la fois des points communs et des divergences de ces médiums: le réalisateur (ou, au théâtre, le metteur en scène) comme le commissaire d'exposition, s'entoure d'une équipe de spécialistes. Les noms de leurs collaborateurs spécialisés, provenant de divers domaines, s'affichent dans le catalogue, parfois aussi dans l'espace muséal (à l'entrée ou à la sortie de l'exposition) comme le générique d'un film. Les stars lourdement assurées, ce sont les œuvres, «les vedettes qui font déplacer les foules<sup>45</sup>». En France, le budget classique d'un film de prestige équivaut à peu près à celui d'une exposition organisée par un grand établissement culturel. De plus, le nombre de spectateurs payants ainsi que le prix d'entrée dans les deux cas sont *grosso modo* les mêmes. Les calendriers d'exécution des tâches se ressemblent tant par la durée que par l'organisation. L'espace du plateau/chantier est très protégé. La projection privée correspond au vernissage, l'ouverture publique, à la sortie en exclusivité. La présentation en salle d'un film coïncide schématiquement avec la durée d'une exposition. À la fin du montage d'un film ou à la date de fermeture d'une exposition ont lieu des opérations similaires de «convoiement des œuvres et de stockage et de destruction des décors». Heinich et Pollak énumèrent les trois principales phases nécessaires à la réalisation d'un film ou d'une exposition : le scénario/la conception, les interprètes/la gestion des œuvres et la mise en

---

<sup>43</sup> Nous définissons la modernité comme la période générale de 1860-1960, allant de l'impressionnisme à la postmodernité, phénomène démarquant la période contemporaine qui en suit, allant de 1960 à aujourd'hui. Nous reconnaissons toutefois une deuxième école de pensée selon laquelle la contemporanéité correspondrait à la période allant de la Deuxième Guerre mondiale à nos jours (1945-). Nous cherchons néanmoins à respecter la définition des collections exposées dans les cas étudiés.

<sup>44</sup> Nathalie Heinich et Michaël Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1989, p. 66-76.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 72.

scène/la présentation<sup>46</sup>. Ce trio de compétences est évoqué chez Bernard Guelton<sup>47</sup> : ce dernier établit trois conditions que suppose l'interprétation de l'œuvre théâtralisée par l'exposition. Ces conditions sont le 'texte' à interpréter, l'interprète, ainsi que le contexte d'interprétation.

Définissons d'abord le terme *scénario* selon son acception originelle. Il s'agit de la «description de l'action d'un film épousant encore la forme "littéraire" du récit, rendant compte des articulations narratives et comportant une ébauche des dialogues, quelquefois la description plus précise de certaines scènes-clefs [*script, screenplay*]<sup>48</sup>». Toutefois, Vincent Pinel, auteur de cet extrait, nous avertit que le terme est «vague», même au cinéma et couvre parfois d'autres étapes préparatoires que la simple narration. Il encourage, selon le contexte, l'emploi de termes plus précis pour se référer aux diverses étapes littéraires et techniques auxquelles on a tendance à appliquer indistinctement le terme *scénario*: synopsis, traitement, continuité et découpage. En considération de l'exposition, nous pouvons constater que le terme *scénario* (de même que celui de *montage*, ainsi que nous le verrons plus tard) n'est cependant pas employé dans un sens strictement cinématographique.

La conception d'une exposition s'élabore par la préparation d'un scénario<sup>49</sup>. Le scénario, «travail invisible puisqu'il est réalisé en coulisses», est défini selon Sandra Sunier comme «activité conceptuelle précédant l'exposition» et comme «production du discours conceptuel créateur de l'exposition<sup>50</sup>». Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati définissent le scénario d'exposition comme la «mise par écrit du contenu de l'exposition<sup>51</sup>». Toutefois, ces auteurs<sup>52</sup> reconnaissent que le scénario comporte une étape importante de mise en scène (conceptuelle) des idées à véhiculer dans l'exposition par l'entremise des objets exposés: les informations et/ou le récit seront répartis dans l'espace selon un parcours<sup>53</sup> signifiant. Nous pouvons déduire de ces auteurs que le scénario d'exposition se rapporte à la conceptualisation. Selon les différents auteurs, ce terme désigne tout à la fois les éléments discursifs fondamentaux et la mise en scène, parfois il tient aussi compte de certains objectifs pédagogiques, économiques et politiques (l'approche de l'exposition, le public ciblé, le niveau de langage employé dans le scriptovisuel, etc.).

Le montage est la deuxième étape d'une réalisation expositionnelle. En cinématographie, il correspond à la «synthèse des éléments visuels et sonores recueillis lors du tournage en vue de

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 69-75 *passim*.

<sup>47</sup> Bernard Guelton, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Montréal, L'Harmattan Inc., p. 136.

<sup>48</sup> Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 357.

<sup>49</sup> Nathalie Heinich et Michaël Pollak, *op.cit.*, p. 71.

<sup>50</sup> Sandra Sunier, «Le Scénario d'une exposition», *Publics et Musées*, no 11/12, 1997, p. 195.

<sup>51</sup> Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 193.

<sup>52</sup> Voir aussi (Lord 2002) et (García Blanco 1999).

<sup>53</sup> C'est-à-dire la façon, prédéterminée par le décor, dont le visiteur est invité à se déplacer dans l'espace.

constituer la copie définitive et de composer ainsi l'œuvre cinématographique [*editing*]<sup>54</sup>. En cinéma comme en muséologie, il s'agit de fixer la forme définitive de l'exposition. Selon Heinich et Pollak, une fois les supports et le décor fabriqués et les œuvres transportées (ce qui au cinéma correspondrait au tournage), le montage consiste en l'installation physique de tous ces éléments dans l'espace<sup>55</sup>. D'après Sandra Sunier, le montage est «l'appréhension bi-tri-dimensionnelle du discours conceptuel [...] tout ce qui concerne le mode spécifique d'occupation de l'aire muséale<sup>56</sup>». Merleau-Ponty et Ezrati définissent la scénographie (ou le montage) comme la «transposition du scénario dans l'espace<sup>57</sup>» ; la «mise en forme plastique du scénario<sup>58</sup>». Le montage est donc l'aspect technique et pratique de l'exposition, la concrétisation du concept dans l'espace. De façon générale, dans la littérature du design d'exposition que nous avons consultée<sup>59</sup>, les éléments du montage, ou *modalités décoratives*, peuvent se résumer aux trois catégories suivantes : le décor (c'est-à-dire les supports, seuls éléments ou presque dans le cas de l'exposition d'art traditionnel, ainsi que la palette, le graphisme et l'équipement multimédiatique) le parcours (c'est-à-dire le trajet du visiteur prédéterminé par la mise en scène) et l'éclairage.

La réalisation de l'exposition se résume ainsi en deux volets. Nous aimerions aborder néanmoins une étape intermédiaire, là où conception et concrétisation se fusionnent : l'accrochage. Le choix des œuvres qui figureront dans une exposition est propre au scénario, alors que durant le montage on fixe la forme définitive du contexte dans lequel les œuvres s'insèrent. Mais dans l'accrochage, ce sont les œuvres que l'on fixe dans un contexte et ce dès l'étape de la maquette, étape conceptuelle du montage. Or, dans la réalisation d'une exposition, la conception est propre au scénario. La logique selon laquelle les œuvres s'organisent dans l'espace (c'est-à-dire leurs regroupements ou mise en série) est l'acte fondamental par lequel on inscrit un récit dans l'exposition artistique, le moyen principal par lequel celle-ci deviendra discursive. Cette matérialisation du message véhiculé par le médium se distingue des modalités décoratives qui constituent le montage. On peut donc observer qu'entre le scénario et le montage, l'accrochage détient un certain statut ambigu.

Nous jugeons opportun de distinguer l'accrochage de la mise en scène. Ce premier signifie la mise en espace du contenu artistique au sein du cadre de l'exposition alors que ce dernier porte

<sup>54</sup> Vincent Pinel, *op.cit.*, p. 255.

<sup>55</sup> Nathalie Heinich et Michaël Pollak, *op.cit.*, p. 71.

<sup>56</sup> Sandra Sunier, *op.cit.*, p. 207.

<sup>57</sup> Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, *op.cit.*, p. 193.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>59</sup> Nous nous référons à Sandra Sunier, Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, Margaret Hall et Michael Belcher auteurs des ouvrages respectifs déjà cités, ainsi que le recueil de textes sous la direction de Barry Lord et Gail Dexter Lord précédemment cité et Emmanuelle Vieira, *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 136 p.

un sens plus large, pouvant englober l'installation de tout objet dans l'espace (y compris parfois le contenu artistique exposé) mais se réfère fondamentalement aux éléments du montage (la détermination d'un circuit par l'emplacement d'un décor, installation de l'éclairage...).

Notre mémoire a ciblé trois cas d'expositions artistiques qui interprètent un même corpus (l'art québécois) dans une même formule (l'exposition permanente). D'après Michael Belcher, auteur de *Exhibitions in Museums*, l'exposition permanente dure un minimum de dix ans<sup>60</sup> ; David Dean, auteur de *Museum Exhibition : Theory and Practice*, soutient plutôt que toute exposition de durée indéterminée est permanente, et toute autre d'une durée de trois ans ou plus le serait aussi<sup>61</sup>.

L'exposition permanente se distingue en tant qu'elle se fonde sur une collection. (Bien que l'exposition temporaire constituée d'œuvres de la collection est aussi une pratique fréquente, l'exposition permanente ne prend pas ce caractère en option). Le contenu de ce mode expositionnel est donc en quelque sorte prédéterminé. À la différence de l'exposition temporaire ou itinérante, dont le contenu est souvent organisé à partir d'une thématique, c'est la collection qui est le point de départ du scénario de l'exposition permanente.

Nous aimerions nuancer la notion de permanence en référence à la collection et à l'exposition. Une collection n'a pas de mode constitutif permanent, temporaire ou autre. *A priori*, une collection se dit *permanente* puisqu'il s'agit d'acquisitions qui le sont. Qualifier une collection de *permanente* est donc un pléonasme et pour cette raison, nous évitons de l'employer. Néanmoins, dans le langage muséal usuel, il demeure bien commun. Contrairement à cette méconception terminologique, il existe bel et bien un mode expositionnel qui peut se qualifier de permanent. Par contre, là encore, les nuances temporelles entre ce qui est temporaire, éventuellement semi-permanent (un terme employé davantage dans le domaine) et permanent peuvent s'avérer un déficit à la précision d'une définition propre de *permanence* (ce qui, en langage muséal usuel, veut souvent signifier tout simplement à long terme, aussi relatif soit-il). En général, une exposition permanente se caractérise par une présentation à long terme d'une collection muséale mais aussi par l'absence symptomatique d'un catalogue.

## 1.5. Présentation des cas

Nous avons choisi d'étudier la représentation de l'art moderne et contemporain québécois dans chacun des trois principaux musées d'art au Québec (principaux en termes de valeur

---

<sup>60</sup> Michael Belcher, *op.cit.*, p. 44.

<sup>61</sup> David Dean, *Museum Exhibition : Theory and Practice*, London, Routledge, 1996, p. 82.



patrimoniale de leurs collections, à la fois quantitative et qualitative). Chaque exposition analysée regroupe environ quatre-vingt œuvres d'art datant de 1939 à aujourd'hui et provenant des collections permanentes d'art moderne et contemporain. Il s'agit de *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* au Musée d'art contemporain de Montréal ; de *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* au Musée national des beaux-arts du Québec ; et de *Art contemporain (depuis 1945)* au Musée des beaux-arts de Montréal. La première dura du 24 mai 2002 au 24 mars 2008. La deuxième est à l'affiche depuis le 10 mai 2001. La troisième est en cours depuis l'ouverture du pavillon Jean-Noël Desmarais en 1991. La mission éducative des musées québécois choisis dans le cadre de notre recherche favorise une réflexion sur l'élément didactique des expositions, élément manifeste dans le recours à un récit explicite (audio-guide, textes, cartels) dont les modalités permettent d'approfondir la dimension discursive de l'exposition.

Notre analyse du contenu de chaque cas se fait dans un cadre temporel choisi, soit entre 2006 (date de nos premières observations sur le terrain) et 2008 (marquant la clôture de *Place à la magie!* et conséquemment la fin d'une période uniformisée pour encadrer nos observations des trois expositions). Cependant, elle se fonde sur un accrochage fixe durant cette période précise. Nous considérons que les modifications portées à l'accrochage durant ce laps de temps étaient suffisamment modestes pour ne pas exiger une révision systématique de nos propos. Nous avons noté les plus remarquables de ces modifications. Celles-ci permettent de nuancer la notion de permanence dans une exposition à long terme voire sans fin prévue (notamment en ce qui concerne *Art contemporain (depuis 1945)* au MBAM, exposition en cours depuis maintenant dix-huit ans).

## 1.6. Structure

Dans le chapitre 1, nous analyserons une exposition chronologique; puis, au chapitre 2, une exposition thématique (*Figuration et abstraction au Québec*) que le récit historique rebute; et finalement dans le chapitre 3, un scénario inédit, plus chronologique mais non linéaire à cause de l'architecture où il se déploie.

Nous organisons les données de chaque chapitre en deux volets, correspondant aux étapes majeures de la réalisation d'une exposition : le scénario (la thématique, s'il y a lieu, ainsi que la logique de l'accrochage, sont analysées dans cette section) et le montage. La construction du récit de l'art québécois véhiculé par les œuvres nous préoccupe plus que les considérations esthétiques du décor, et l'accrochage plus que le montage. En conséquence, les sections correspondant au montage et intitulées «L'espace» seront plus brèves. Ainsi, l'ordre dans lequel

nous présenterons le scénario et le montage est contraire à celui de la production du médium, car ce n'est pas la réalisation de l'exposition qui nous intéresse, mais plutôt la discursivité d'un médium. Cet ordre reflétera mieux l'axe muséologique de la discursivité expositionnelle que nous privilégions, en opposition à la description muséographique de la mise en scène.

Dans ce qui suit, nous décrivons d'abord l'espace et poursuivons l'analyse par la lecture des œuvres selon la logique de l'accrochage (dans le but de cerner le récit historique de l'art québécois, spécialement en ce qui a trait à la mise en scène d'une collection patrimoniale et à la doxa).

L'ordre de présentation des éléments du montage se base sur le besoin de reconstituer pour le lecteur l'espace et ses données scénographiques de la façon la plus cohérente possible : parcours, décor, palette, éclairage et outils interprétatifs. Nous présentons d'abord l'ordre (et les noms) des salles d'exposition qui détermine le parcours par la division architecturale. Le circuit proposé au visiteur se concrétise davantage par la dispersion du décor dans l'espace. Une étude de la couleur des salles vient en second lieu, suivi de l'éclairage pour mettre le tout en valeur. Les «outils interprétatifs» (divers formes textuelles et/ou piste auditive) viennent en dernier lieu. Bien que ces derniers éléments s'inscrivent dans le montage, l'importance discursive des éléments linguistiques, relativement à ceux de nature essentiellement esthétique (en l'occurrence le décor, la couleur et l'éclairage), mérite qu'ils soient considérés à part.

Nous ne nous fions pas sur l'expérience du visiteur réel pour déterminer l'ordre de ces éléments. En revanche, nous nous inspirons de cette perspective davantage dans la structure de la prochaine section, «Le contenu», la section correspondant au scénario : le circuit proposé est celui que le visiteur aurait la liberté de suivre. En ce qui a trait aux outils interprétatifs, nous choisissons d'aborder le texte allant du plus global (panneaux textuels) au plus spécifique (cartels individuels d'œuvres). Nous considérons l'audio-guide en dernier lieu parce qu'il peut interpréter le contenu artistique à la fois dans son ensemble et dans le détail et aussi parce qu'il est optionnel.

Dans «Le contenu», nous reconstituerons l'expérience d'un visiteur *imaginé* (fondée sur notre propre expérience) par les conservateurs et qui traverse l'espace des salles d'exposition, et nous examinerons la logique qui gouverne la mise en scène des œuvres : en raison de cette structure, nous choisirons d'incorporer l'accrochage (étape ambiguë de la réalisation de l'exposition) dans le scénario.

## 1.7. Recherche

Notre recherche s'est effectuée en trois étapes : nous avons d'abord recueilli, à partir de chaque cas, des informations théoriques générales en muséologie et muséographie ; ensuite des observations de données physiques sur le terrain; nous avons ensuite effectué des entretiens auprès de professionnels ayant contribué aux projets d'exposition analysés<sup>62</sup>. Les notions générales de la muséologie et de la muséographie nous ont permis de mieux analyser les expositions et de souligner certaines tendances actuelles.

Nous nous appuierons avant tout sur les données physiques spécifiques observées dans l'espace muséal des expositions retenues puis sur des consultations auprès des professionnels impliqués dans ces réalisations. Nous considérerons toutes les données (accrochage, design, texte ...) communicationnelles mises en place pour le visiteur. Tout au long de ce mémoire, une iconographie constituée de photographies d'accrochage et de plans de salle permettra au lecteur de mieux se repérer et de mieux suivre nos descriptions.

---

<sup>62</sup> Quatre entretiens ont eu lieu. Par contre, certains individus ont décliné la commémoration de nos échanges (Mme Josée Belisle, conservatrice de la collection permanente au MACM et Mme Michèle Granbois, conservatrice de la collection d'art moderne au MNBAQ). En outre, la qualité de l'enregistrement de l'entretien avec M. Stéphane Aquin, conservateur de la collection d'art contemporain au MBAM, a empêché une transcription intégrale de la communication. Nous n'avons pas sollicité son approbation pour la transcription finale ni celle de M. Denis Allison, chef du département du design, MNBAQ pour celle de l'entretien que nous avons effectué auprès de lui. En raison de ces lacunes méthodologiques, nous avons choisi de ne pas incorporer les transcriptions en annexe. Conséquemment, nous nous référons à ces échanges avec humilité et modération dans le cadre de notre mémoire.

## **2. Place à la magie! Les années 40, 50, et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal**

### **2.1 Introduction**

Notre première étude de cas abordera une exposition chronologique régie par le mythe moderniste. Nous examinerons de quelle façon celui-ci se manifeste, ciblerons les valeurs culturelles qui sont associées à la doxa de l'histoire de l'art québécois moderne et l'effet qu'une chronologie devenue mythique peut avoir sur le choix d'accrochage et sur la lecture des oeuvres.

### **2.2 Le contexte institutionnel**

#### **2.2.1. Histoire de l'institution**

La fondation du Musée d'art contemporain de Montréal (désormais le MACM) fut un épisode capital dans l'histoire culturelle du Québec. Dès 1961, le Ministère des Affaires culturelles désire offrir de meilleures ressources aux artistes québécois. Il institue une politique de développement, dont le MACM est issu. Celui-ci est fondé le 4 juin 1964 mais il n'aura pas de lieu spécifique avant plusieurs années et il n'ouvre ses portes au public que le 19 mars 1965<sup>63</sup>.

La création d'une institution a précédé celle d'une collection. Une première exposition d'envergure internationale porte sur Georges Rouault (19 mars-2 mai 1965) et se tient dans des locaux temporaires à la Place Ville-Marie (lieu de l'institution en 1964-65). Ce musée sans murs permanents est ensuite installé au Château Dufresne le 12 juillet 1965 et inauguré avec l'ouverture de l'exposition *Artistes de Montréal* (12 juillet-22 août 1965) qui regroupe des œuvres d'artistes donateurs<sup>64</sup>. En 1968, le Musée emménage à la Galerie internationale, un pavillon construit à la Cité du Havre pour l'Expo '67. Le Musée manque rapidement d'espace pour entreposer et exposer sa collection croissante. Un déménagement dans le quadrilatère de la Place des arts est donc prévu pour 1987 mais n'aura finalement lieu que le 28 mai 1992<sup>65</sup>.

Le MACM est le premier musée d'art contemporain au Canada. Sa collection regroupe maintenant près de sept mille œuvres. Depuis sa transformation en Société d'État en 1983, sa mission est clairement définie : promouvoir, faire connaître et apprécier l'art contemporain

---

<sup>63</sup> Paulette Gagnon, « Histoire d'une collection : de Tàpies à Woodrow », *Les Vingt ans du musée : à travers sa collection*, Montréal, Le Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 12.

<sup>64</sup> Marcel Brisebois « Persistance de la mémoire », *La Collection : tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 18.

<sup>65</sup> Paulette Gagnon, *op.cit.*, p. 12.

québécois, datant de 1939 à aujourd'hui<sup>66</sup>. Mais cette mission vise aussi à assurer une présence canadienne et internationale au sein de la collection<sup>67</sup>. Soucieux de diffuser les nouvelles formes d'expression artistique, y compris des arts de la scène, le musée inclut : «performance, nouvelle danse, théâtre expérimental, musique actuelle, vidéo et cinéma<sup>68</sup>».

### 2.2.2. Inscription de l'exposition dans le récit muséal élargi

En 2002, le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec offre une subvention attrayante pour mettre en valeur les collections muséales de la province, ciblant les expositions permanentes d'une durée de cinq ans et plus. Ces paramètres temporels du concours furent le déclenchement de la conception de *Place à la magie!*, exposition unique dans l'histoire du Musée<sup>69</sup> : jamais auparavant la collection n'avait été présentée de façon aussi rigoureusement permanente.

En principe, à l'heure actuelle, quatre salles sont toujours dévolues à l'exposition de la collection du MACM. Deux salles adjacentes (salles 5 et 6) à *Place à la magie!* sont réservées à des présentations thématiques et temporaires du corpus. *Place à la magie!* fut prolongée jusqu'au 17 mars 2008 : la nouvelle date de clôture coïnciderait avec le début de la triennale de l'art québécois en mai.

## 2.3 L'espace

### 2.3.1. Parcours

La collection est déployée à travers deux salles : les salles 7 (Fig. 3, p. xiii), dénommée Claire et Marc Bourgie (désormais la salle CMB) et 8 (Fig. 4, p. xiv), appelée Banque Nationale du Canada (désormais la salle BNC). Chacune contient deux parties isolées qui forment quatre volets de l'exposition. Nous nous référons ainsi aux deux sections de la salle CMB comme B' et B'' et celles de la salle BNC comme C' et C'' (Fig. 5., p. xv. Voir aussi fig. 6-8, p. xvi). Chaque espace compte deux à quatre ouvertures (quatre dans la salle CMB, deux dans l'espace adjacent réservé à Paul-Émile Borduas, trois dans la première section de la salle BNC et deux dans la suivante). Ces pièces s'ouvrent les unes sur les autres, ce qui peut contribuer à donner l'impression que l'espace

<sup>66</sup> Sauf quelques exceptions significatives, telles un don d'un des quatre *Bourgeois de Calais* (1890) d'Auguste Rodin, d'ailleurs l'une des plus anciennes pièces de la collection, celle-ci n'évolue qu'à partir d'acquisitions datant après la création de la Société d'art contemporain : Marcel Brisebois, *op.cit.*, p. 16.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>68</sup> © Musée d'art contemporain de Montréal. 2005-2009. «Informations générales : le Musée». Sur le site *Musée d'art contemporain de Montréal* [en ligne]. <<http://www.macm.org/fr/index.html>>. Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>69</sup> Entretien non-enregistré avec Josée Belisle, conservatrice de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal. Interviewée le jeudi 13 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MACM (Durée : environ 40 min.).

traversé est plus grand. Le parcours offert dans les salles 7 et 8 est assez linéaire. Il permet de s'arrêter ou non à la Collection Borduas (fig. 5, section B'', p. xv), retirée en parallèle à la première section de la salle CMB (fig. 5, section B', p. xv); pareillement, la dernière section de la salle BNC peut être évitée à cause d'un couloir ouvert sur les deux extrémités de cette même salle. Il invite donc à court-circuiter la fin de l'exposition et à passer directement à la présentation temporaire de la collection dans les salles adjacentes. Le circuit est chronologique, c'est-à-dire que les salles suivent une séquence temporelle ordonnée, bien que dans l'accrochage on puisse observer des variantes dans le déploiement historique linéaire des oeuvres. En l'occurrence, cet ordre chronologique des salles débute par une vitrine qui, dès l'atrium, affiche des tableaux des années 40, 50 et 60. Dès l'entrée, une première division de la salle CMB se consacre aux années 40 et aux années 50 avant de franchir la salle BNC. Cet espace est flanqué par une seconde pièce montrant l'œuvre de Borduas durant ces mêmes années<sup>70</sup>. La salle BNC s'attarde aux années 60<sup>71</sup>.

### 2.3.2. Décor

Dans la salle CMB, le décor est institué grâce à trois parois unies qui dynamisent le parcours en entrouvrant dans l'espace un volume construit à pénétrer. D'autres dispositifs multiplient les surfaces et les modes de présentation : une plateforme pour *Archétype, trois demi-cercles* (1958) de Denis Juneau, des tiroirs pour les œuvres et les documents sur papier de la Collection Borduas...La petite pièce attribuée à celle-ci est intime et incite le visiteur à s'arrêter car elle est occupée par deux bancs (fig. 5, p. xv).

### 2.3.3. Palette

Au cours de l'été 2006, les murs de la salle CMB ont été repeints d'ocre et de crème. Ces teintes remplacent les tons initiaux et plus obscurs de bleu et de gris. Ainsi, la première salle s'harmonise à la palette de la seconde (salle BNC). Ce réaménagement est motivé par deux raisons : le prêt d'œuvres d'art et l'entretien du décor. Cela dit, en dépit des prêts qui eurent lieu au fil des années et de l'ajout d'œuvres dans une vitrine de l'atrium, l'accrochage de *Place à la magie!* demeure essentiellement intact, nous dit Josée Belisle<sup>72</sup>, la commissaire et conservatrice de la collection *permanente* au MACM.

<sup>70</sup> Quelques exceptions dans la salle CMB datent des années 30 : *Homme-Rugby* (1935) et *Mascarade* (1939-42) d'Alfred Pellan, ainsi que *Lac Massawipi, Québec* (1936) de John Lyman dans la première moitié de la salle; *Sans titre* (1934) et *Coin du banc (Gaspésie)* (1938) du côté de l'espace réservé à Borduas.

<sup>71</sup> La première section de la salle BNC contient deux œuvres de 1958 : *La ville* de Jean-Paul Lemieux et *Archétype, trois demi-cercles* de Denis Juneau. Nous pouvons donc énoncer avec autant de justesse que la première moitié transitoire de cette salle survole les années 50 et 60, alors que la seconde se réserve exclusivement à la dernière décennie à l'affiche.

<sup>72</sup> Entretien non-enregistré avec Josée Belisle, conservatrice de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal. Interviewée le jeudi 13 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MACM (Durée : environ 40 min.).

### 2.3.4. Éclairage

L'éclairage de *Place à la magie!* est le plus théâtral des cas que nous analyserons. La lumière *projetée* encadre chaque œuvre individuellement. Ce n'est pas tout à fait une lumière *cadree*, mais l'angle d'ouverture des projecteurs est réduit. La forme du *faisceau lumineux* (et le champ éclairé autour de l'œuvre) est sphérique ou ellipsoïdal<sup>73</sup>. Nous ne remarquons que des projecteurs en série sur des rampes et dirigés sur les œuvres. La lumière est donc très réduite. Il s'agit d'un parti-pris analysé par Emma Barker: « A case in point is the now standard practice of placing objects under spotlights in otherwise dimly-lit spaces so that they seem to glow of their own accord, endowing them with an air of mystery and preciousness<sup>74</sup>. » Cet espace faiblement éclairé prend une allure sombre et dramatique. Cela était autant plus vrai à l'époque précédant le réaménagement des salles, lorsque la palette était encore bleue et grise. Depuis, le fond blanc reflète davantage la lumière, ce qui a pour effet d'éclaircir l'espace<sup>75</sup>, sans que l'on ait forcément modifié l'éclairage.

### 2.3.5. Outils interprétatifs : panneaux de textes, cartels et audio-guides

Deux textes s'affichent au seuil de l'entrée de l'exposition, dès l'atrium. L'un cite l'extrait de *Refus global* qui a inspiré le titre<sup>76</sup> :

PLACE À LA MAGIE! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS!  
PLACE À L'AMOUR!  
PLACE AUX NÉCESSITÉS!

L'autre texte défend le choix du titre *Place à la magie!*. Josée Belisle ne cache pas la place prioritaire accordée à Borduas, un choix renforcé par le titre, admet-elle (nous y reviendrons dans une section subséquente). Elle décrit ensuite le contenu de l'exposition en empruntant ses termes au *Refus global*<sup>77</sup>.

«The printed word is given great intellectual authority, and this authority must be understood and responsibly applied in exhibitions<sup>78</sup>». Dans un esprit critique visant à situer et à mettre en question la voix autoritaire d'un commissaire et d'une institution qui énoncent le récit d'exposition, Gail Anderson soutient que les musées d'aujourd'hui tendent de plus en plus à

<sup>73</sup> D'autres formes de projections lumineuses (paraboliques, etc.) existent. Voir Jean-Jacques Ezrati, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, Office de coopération et d'information muséographiques, 1999, p. 54.

<sup>74</sup> Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 15.

<sup>75</sup> Cet effet produit par le blanc est décrit dans Heather Maximea, «Gallery Structure», *The Manual of Museum Exhibitions* (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 172.

<sup>76</sup> Voir l'annexe 1.2.1.

<sup>77</sup> Voir l'annexe 1.2.2.

<sup>78</sup> Hugh A. D. Spencer, «Balancing Perspectives in Exhibition Text», *The Manual of Museum Exhibitions* (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 394.

identifier l'auteur/e<sup>79</sup> et à personnaliser le texte par la signature. Or, ce texte est signé par Mme Belisle.

Dès la première salle franchie, deux récits de présentation accompagnent l'accrochage : le premier, vers la droite, décrit le contenu général de l'exposition, énumère la liste des artistes présentés et précise aussi quelques unes de leurs préoccupations plastiques<sup>80</sup>. L'autre texte, qui explique la provenance de la Collection Borduas, est placé vers la gauche<sup>81</sup>.

Sur les cartels, chaque œuvre est identifiée par une étiquette uniquement en français, apposée à sa droite et qui contient les informations techniques suivantes : nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de production, médium et numéro de catalogage. Toutefois, le contenu des tiroirs dans lesquels les œuvres sur papier sont présentées est moins systématiquement décrit que les œuvres exposées ailleurs dans l'exposition. *Place à la magie!* ne contient pas de cartels allongés, probablement à cause du contenu exceptionnellement exhaustif de l'audio-guide.

En effet, l'exposition offre cent treize textes auditifs<sup>82</sup> qui insistent surtout sur les biographies d'artistes et sur l'interprétation des œuvres en exposition (vingt-sept sur quatre-vingt-huit, soit le tiers de la sélection)<sup>83</sup>. Une pareille quantité d'information signale que l'auditeur peut choisir d'écouter des extraits désirés<sup>84</sup>. Borduas est encore la figure dominante ici, avec dix-huit pistes sonores consacrées à son œuvre et à son rôle (soit 16% du contenu auditif): description de sa création artistique allant de 1930 à 1940, interprétation d'une dizaine de ses œuvres (soit 37% des vingt-sept œuvres interprétées dans l'audio-guide), lecture d'extraits de sa correspondance et de ses écrits (certains des documents cités sont entreposés dans des tiroirs accessibles en salle). Les dix-sept autres artistes dont les œuvres interprétées figurent dans l'audio-guide ne bénéficient en moyenne que d'une seule entrée.

Chaque œuvre a un récit ciblé (interprétation, biographie du créateur, définition du style ou du courant dans lequel l'œuvre s'inscrit...). Par la sélection de pistes sonores attribuées à certaines œuvres, l'audio-guide souligne l'importance de certaines au détriment d'autres. Même

---

<sup>79</sup> Gail Anderson, *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek; Toronto, AltaMira Press, 2004, p. 194.

<sup>80</sup> Voir l'annexe 1.2.3.

<sup>81</sup> Voir l'annexe 1.2.4.

<sup>82</sup> Ce chiffre est très élevé. À l'aide de l'exemple d'un conservateur travaillant en collaboration avec l'Acoustiguide Corporation of New York (inventeur en 1958 du guide acoustique pour l'exposition muséale) Reesa Greenberg écrit que celui-ci choisira entre douze et vingt œuvres, qui seront ensuite privilégiées par un récit auditif, d'une durée de trente-cinq à quarante-cinq minutes. Voir Reesa Greenberg, «The Acoustic Eye», *Parachute*, n° 46, 1987, p. 106.

<sup>83</sup> Trois des œuvres du récit de 2003 ne sont plus accrochées: *Delta* (1957) de Fernand Leduc, *Lune d'hiver* (1957) de Jean-Paul Lemieux et *Signals, Red Heat (été 66)* (1967-68), d'Yves Gaucher. Deux listes des œuvres (dont les dates se juxtaposent, du 24 mai 2002 à mars 2007 et du 3 mars 2006 à 2007) démontrent davantage les modifications qui furent portées à l'exposition depuis son ouverture en 2002. Ces documents sont disponibles dans le dossier de l'exposition à la médiathèque du Musée (voir le dossier vertical EVE/7056).

<sup>84</sup> Un aperçu général (treize extraits) des récits de l'audio-guide figure en annexe. Voir l'annexe 1.3.



le visiteur sans audio-guide remarquera les icônes affichées sur les cartels d'œuvres, indiquant l'existence de données supplémentaires disponibles. Toutefois, dans *Place à la magie!*, le complément auditif (dont l'accent est clairement didactique) est si fréquent que la hiérarchisation des œuvres qu'il entraîne habituellement est moins sensible.

## 2.4 Le contenu

### 2.4.1. Statistiques

Titre : *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*

Durée : 24 mai 2002-24 mars 2008

Salles 7 et 8

Surface d'exposition : 309 m<sup>2</sup>

Nombre d'œuvres : 82

Nombre d'artistes : 38

Artistes : Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Louis Belzile, Fritz Brandtner, Ulysse Comtois, Charles Daudelin, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Ivanhoé Fortier, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean Goguen, Jacques Hurtubise, Jean-Paul Jérôme, Denis Juneau, Fernand Leduc, Jean-Paul Lemieux, Rita Letendre, John Lyman, Jean McEwen, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellán, Jean-Paul Riopelle, Goodridge Roberts, Robert Roussil, Henry Saxe, Marian Scott, Françoise Sullivan, Jacques de Tonnancour, Fernand Toupin, Claude Tousignant, Yves Trudeau, Armand Vaillancourt

### 2.4.2. Signature

Le MACM n'hésite pas à consulter et à rechercher de l'expertise de designers, d'architectes ou de scénographes pour le design de ses expositions, mais il travaille aussi beaucoup avec les artistes. Contrairement aux autres institutions d'art au Québec, dont les artistes représentés par les collections sont décédés depuis souvent bien longtemps, ceux exposés dans la collection du MACM sont souvent encore vivants (1200 sur un total de 1500) et disposés à contribuer à la mise en scène de leurs œuvres.

Carl Solari, chef des installations, s'occupe de la muséographie en général (graphisme, mise en espace...) Il travaille avec Josée Belisle pour assurer une harmonie entre le récit et le design, entre la forme et le contenu. Il n'existe pas de département de design au Musée. En revanche, le graphisme est conçu sur les lieux par M. Solari et la firme graphique montréalaise Fugazi est contractuellement chargée de sa concrétisation. Suzanne de Guise, architecte de Montréal, est également consultée pour la mise en scène.

### 2.4.3. Aperçu général

La sélection de *Place à la magie!* privilégie l'huile sur toile (quarante-cinq œuvres, soit 55% de l'accrochage). La peinture en général (acrylique, huile et médiums sur supports variés...)

compte cinquante-neuf œuvres, soit 72% de l'art présenté. L'exposition comprend tout de même sept sculptures, deux objets de médiums mixtes et treize œuvres sur papier (dont une série photographique). L'ensemble regroupe donc quatre-vingt-deux œuvres<sup>85</sup>, datant de 1934 à 1968. Quatre femmes (Marcelle Ferron, Rita Letendre, Marian Dale Scott et Françoise Sullivan) représentent 10,5% des artistes retenus et 6% du contenu exposé<sup>86</sup>.

Dans l'atrium, six tableaux attirent le visiteur. La salle CMB comporte ensuite quatre séries<sup>87</sup>. Dès l'entrée, la première annonce une représentation de la SAC selon en trois axes (ainsi que nous le verrons plus loin). Une série d'œuvres automatistes s'affiche à proximité. Au fond de la pièce on découvre une troisième série de tableaux de Riopelle, et finalement, un segment consacré aux premiers Plasticiens. D'autres œuvres sont dispersées dans cette salle, dont deux peintures<sup>88</sup> d'Alfred Pellon et une sculpture d'Armand Vaillancourt. Depuis l'atrium, une sixième série chronologique d'œuvres de Paul-Émile Borduas occupe un espace adjacent à la salle CMB. Cet accrochage se divise en cinq sous-séries : les tableaux figuratifs des années 30; les premières abstractions de 1941; le tachisme, d'abord new-yorkais ensuite parisien; et les œuvres sur papier, côtoyant les documents du fonds Borduas.

Dans la salle BNC, une septième série se déploie en un accrochage éclectique de tableaux et de sculptures des années 60, divisé en quatre sous-séries : médiums mixtes, paysages figuratifs, sculpture (biomorphique et géométrique) et peinture plasticienne. Une œuvre de Paterson Ewen introduit le mouvement de l'abstraction lyrique, tendance que l'on retrouve plus loin dans une deuxième séquence. Le dernier espace se prête à une huitième série de toiles reliées à l'abstraction géométrique (op-art et hard-edge), à un autre segment sur l'abstraction lyrique et enfin une dixième série vouée à l'exploration sculpturale caractéristique de la dernière décennie. Deux œuvres isolées (Marcelle Ferron, *Sans titre* et Charles Daudelin, *Espace, Silence et Nuit*, datant toutes les deux de 1966) s'inscrivent discrètement dans l'espace, plus loin vers la sortie. Si

<sup>85</sup> Voir la liste complète des œuvres à l'annexe 1.1.

<sup>86</sup> La représentation des femmes n'est pas très remarquable, surtout si on prend en compte la contribution interdisciplinaire de celles au sein du groupe automatiste. La constatation fait l'objet d'ouvrages de Patricia Smart (*Les femmes du Refus global*, Montréal : Boréal, 1998, 334 p. ) et de Rose-Marie Arbour («Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948)», dans *RACAR*, vol. 21, no 1-2, 1994, p.7-20). Quant aux automatistes, ils représentent 54,8% du contenu de *Place à magie!* (Borduas signe 39% du contenu exposé, les autres membres en signent 15,8%).

<sup>87</sup> Nous définissons une série d'œuvres comme un ensemble d'œuvres dont un point discursif commun (formel, stylistique, biographique, etc.) est mis en évidence par leur regroupement. La lecture de l'accrochage segmenté en séries exploite souvent le découpage de l'espace, déterminé par l'architecture, pour distinguer les séries les unes des autres.

<sup>88</sup> En vérité, trois tableaux du peintre parsèment la salle CMB, mais le premier, *Hommes-Rugby* (1935), bien que toujours quelque peu à part, s'inscrit dans la série d'axes de la SAC.

l'on inclut les séries constituées d'une seule œuvre (six), leur nombre total se monte donc à treize (Fig. 5, p. xv. Voir aussi l'annexe 1.1., p. xxxiv).

#### **2.4.4. Particularité de l'exposition**

*Place à la magie!* se distingue par sa position doxique centrée autour de Paul-Émile Borduas et de l'abstraction. La démonstration de cette particularité constitue le principal argument de ce chapitre.

#### **2.4.5. Visite proposée**

##### **2.4.5.1. Atrium**

Au seuil de l'entrée de *Place à la magie!* (Fig. 5, section A, p. xv) le visiteur rencontre cinq minuscules tableaux de chevalet constituant un survol pictural du contenu de l'exposition : *Sans titre (La Grimace)*, (1943) de Paul-Émile Borduas ; *Composition abstraite no 48 et 49* (v.1950) de Jauran (Rodolphe de Répentigny) ; *Feux follets* (1956) de Jean-Paul Riopelle ; *L'étoile* (1962) de Paterson Ewen.

L'inclusion de deux œuvres d'un même artiste (Jauran) est curieuse dans le contexte d'une vitrine qui se veut un éventail aussi large que possible de la richesse de l'exposition. Alfred Pellan et John Lyman ne figurent pas dans cette vitrine et cette omission suggère le parti-pris de la sélection (qui n'est pas un survol neutre et «encyclopédique» de toutes les tendances de la période mais une cristallisation autour de l'abstraction. Plus encore, l'importance de Lyman en tant que fondateur de la SAC, dont l'année de création sert d'ouverture au champ d'investigation du MACM, devrait sûrement avoir préséance sur celle d'Ewen et lui mériter une place dans la vitrine. Après tout, Marcel Brisebois, ancien directeur du MACM écrivait : «Les seuls noms de John Lyman, d'Alfred Pellan et de Paul-Émile Borduas suffisent à caractériser ce temps révolutionnaire [les années 40]<sup>89</sup>.» Nous y reviendrons plus loin. Nous pouvons mieux comprendre l'inclusion de Borduas dans le regroupement, étant donné son importance et dans l'histoire de l'art du Québec et dans la collection du musée. En outre, il est privilégié une fois de plus quelques mètres plus loin par l'accrochage d'une œuvre isolée, *Sans titre (no 65)* (1959), dans le passage menant vers l'exposition (entre la citation de *Refus global* qui a inspiré le titre et le premier texte de présentation).

##### **2.4.5.2. Salle Claire et Marc Bourgie**

L'espace assez restreint de la salle CMB présente ambitieusement l'éclosion de l'effervescence artistique au Québec durant les deux premières décennies de la période illustrée, soit de 1940 à 1960. La première balise chronologique de l'exposition coïncide à peu près avec la

---

<sup>89</sup> Marcel Brisebois, *op.cit.*, p. 16.

formation de la Société d'art contemporain (désormais la SAC), regroupement d'artistes cherchant notamment à sensibiliser le public à l'art moderne (Fig. 5, section B', p. xv). Président de la SAC, John Lyman<sup>90</sup> invite en 1943, Alfred Pellan et Borduas à recruter leurs meilleurs élèves, ce qui contribuera à la francisation de la Société<sup>91</sup>. Ainsi, le premier espace de la salle CMB est dès l'entrée articulé en trois segments: les Automatistes, la SAC, Alfred Pellan et s'y trouve emblématisée la grande rupture moderne de la société québécoise. Une série de tableaux automatistes et abstraits du cercle de Paul-Émile Borduas flanque l'entrée vers la gauche. Droit devant le début du parcours, une peinture surréaliste d'Alfred Pellan accueille le visiteur, vers la droite un tableau de John Lyman est entouré d'autres productions picturales figuratives de membres anglophones. Les cercles de Borduas, de Lyman et de Pellan sont donc regroupés au point de départ de la visite. D'autres œuvres de Borduas, des Automatistes et de Pellan essaimées dans la salle CMB, illustrent l'époque où ces artistes quittent la SAC. C'est ainsi qu'une seconde série d'œuvres automatistes s'affiche un peu plus loin. Au fond de la pièce sont présentés les premiers Plasticiens. Les grands regroupements d'artistes font donc bonne figure.

La priorité du sens de l'affichage en Occident suit le sens de la lecture, c'est-à-dire de gauche à droite. Ce qui sera lu d'abord sera forcément à gauche, d'où l'importance accordée à l'accrochage de ce côté de la pièce. Le principe de la chronologie dans la salle CMB est troublé par l'emplacement des séries : les Automatistes (formés en 1948) sont à la gauche de l'entrée, la SAC (fondé en 1939) à la droite. Cette séquence suit plutôt la logique des priorités du scénario, privilégiant l'abstraction. Il est vrai que certains membres de la SAC ont créé des œuvres abstraites, notamment Fritz Brandtner, et que cette société réunissait des artistes aux approches variées. Cet accrochage met l'emphasis sur le fait que la SAC était anglophone à l'origine et accorde une certaine place dans l'entourage de Lyman aux tendances figuratives. Il faut reconnaître qu'une distinction aussi tranchée entre d'une part, abstraction et francophonie, et d'autre part, figuration et anglophonie omet non seulement de reconnaître la richesse des créations issues des membres de la SAC mais se prête plus favorablement à la position selon laquelle l'avènement de l'avant-garde et de la modernité culturelle au Québec, par voie de la non-figuration, est dû au premier groupe. La séquence abstraite se compose de *Bataille moyenâgeuse* (1948) de Jean-Paul Mousseau; *Figure 2* (1949) de Fernand Leduc; *Cerce Nacarat* (1948) de

<sup>90</sup> Anne-Marie Blouin, *De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, s.p.

<sup>91</sup> Christopher Varley. © La Fondation Historica du Canada 2009. «Société d'art contemporain». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0001886>>. Consulté le 27 janvier 2008.

Marcelle Ferron; *Le Tumulte à la mâchoire crispée* (1946) de Marcel Barbeau; puis *L'écartèlement du cœur chanté par l'oiseau-foin* (1951) de Pierre Gauvreau. Les œuvres figuratives réunissent *Le fleuve St-Laurent* (1952) de Fritz Brandtner, tableau qui a la particularité d'être accroché au centre d'un panneau de texte d'introduction; *Lac Massawipi, Québec* (1936) de John Lyman ; *La sablière* (1942) de Goodridge Roberts, l'un des peintres les plus respectés de la SAC <sup>92</sup>; et *Sumac* de Marian Scott (1937).

En 1948, l'année de publication du *Refus global*, Borduas est élu président de la SAC. Alfred Pellan s'y oppose et Borduas démissionne dès le lendemain. Pellan quitte bientôt la Société, accompagné de son cercle. Il forme *Prisme d'Yeux* en février 1948<sup>93</sup>. Il est donc approprié que les œuvres de Pellan soient distribuées arbitrairement dans la salle, de façon à souligner sa singularité stylistique, de forte inspiration surréaliste, qui n'est ni liée à l'abstraction de l'Automatisme, ni à la figuration plus traditionnelle des peintres de genre anglophones. Directement en face de l'entrée s'exhibe *Hommes-rugby* (1935). Droit devant l'entrée, il accueille le visiteur. Deux autres œuvres de Pellan s'inscrivent ailleurs, chacune isolée sur un mur: *Mascarade* (1939-42) s'impose au milieu d'un accrochage consacré aux Automatistes. *Calme obscur* (1944-47) se distingue des tableaux les plus proches, signés par Jean-Paul Riopelle ou des Plasticiens.

Ce dernier regroupement d'œuvres automatistes se déploie sur trois supports construits qui forment une alcôve entrouverte sur *Mascarade*. L'intérieur de la structure contient une sélection d'œuvres minuscules : quatre encres sur papier pelure *Sans titre* (1954) par Claude Gauvreau; une série photographique de Françoise Sullivan intitulée *Danse dans la neige* (1948-77); et *Interférences* (1956), une toile de Léon Bellefleur. À l'extérieur, on retrouve les toiles de Riopelle : *Sans titre* (1949) et *Composition* (1951). *Landing* (1958) figure tout près aussi.

Dans le passage allant vers la prochaine pièce se situe *Justice aux Indiens de l'Amérique*<sup>94</sup> (1957) d'Armand Vaillancourt. *Calme obscur* (1944-47) de Pellan est installé à proximité. Au seuil

<sup>92</sup> Christopher Varley. © La Fondation Historica du Canada 2009. «Société d'art contemporain». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0001886>>. Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>93</sup> Rose-Marie Arbour, «Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948)», *RACAR*, vol. 21, no 1-2, 1994, p. 9.

<sup>94</sup> Cette œuvre s'inscrit dans un courant sculptural moderniste au Québec, privilégiant la forme totémique, trait accentué par son encadrement dans le passage entre deux salles : le visiteur le remarquera forcément sur son trajet. Ainsi que nous le verrons plus loin dans *Place à la magie!*, *La Cité* d'Yves Trudeau et *Tour sublunaire* d'Ivanhoé Fortier appartiennent à cette même tendance verticale. En outre, nous aborderons *Sculpture II* d'Armand Vaillancourt (exposition *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*) et *La Famille* de Robert Roussil (exposition *Art contemporain (depuis 1945)*), deux autres exemples dans les chapitres à suivre de cette forme répandue qui commande le regard du spectateur. Voir Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, «Figures totémiques», *La sculpture au Québec, 1946-1961: naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p.73-85.

de la salle BNC, un dernier ensemble réunit des œuvres des premiers Plasticiens : *Sans titre* (1955) de Jauran; *L'Aube-pastorale* (1954) de Jean-Paul Jérôme ; *Aire bleu et rouge no 4* (1956) de Fernand Toupin et *Composition* (1956) de Louis Belzile.

#### 2.4.5.3. La Collection Paul-Émile Borduas

Vers la gauche, la salle CMB est séparée par une paroi, flanquée de deux passages unissant l'exposition des Automatistes et de la SAC à une salle monographique sur Borduas (Fig.5, section B", p. xv). La présence de celui-ci au sein du MACM est déterminante pour le scénario. C'est dans cette salle que le parti pris de l'exposition se révèle davantage, voire se confirme.

En 1965, le Musée acquiert une première œuvre de Borduas (*Translucidité*, de 1955). Le MACM compte dix-huit œuvres de l'artiste lorsque, en 1971, l'acquisition de la Collection Lortie l'enrichit de douze autres. Deux ans plus tard, le MACM bénéficie, grâce à un don important des Musées nationaux du Canada, d'une acquisition de cinquante-cinq œuvres rapatriées de l'atelier parisien de Borduas lors de son séjour en France (1955-60). De 1975 à 1995, trente-deux œuvres s'ajoutent à celles-ci au sein de la collection muséale. La Collection Borduas se compose aujourd'hui de cent-vingt-trois œuvres: soixante-douze tableaux, cinquante œuvres sur papier et une sculpture, datant des années 20 jusqu'au décès de l'artiste. Le Fonds Borduas s'ajoute à ce corpus : trois-cent-deux dossiers d'archives regroupent des documents d'ordre personnel (correspondance, manuscrits, photographies et négatifs, carnets de notes et de cours, listes d'œuvres, catalogues d'expositions, cartons d'invitation, périodiques, coupures de journaux et agendas)<sup>95</sup>.

Comme le font souvent les expositions artistiques, *Place à la magie!* privilégie un parcours chronologique<sup>96</sup>, même au sein de ce seul récit monographique de l'exposition. Le visiteur assiste à l'évolution stylistique de la production figurative de l'artiste des années 30 jusqu'au tachisme des années 50. En 1941, année même où Borduas crée *Abstraction verte*, considérée comme le «premier tableau entièrement non préconçu<sup>97</sup>» du peintre mais figurant dans la collection du MBAM, il produit également *Nature morte à la cigarette*, *Femme à la mandoline* et *L'Île fortifiée*, toutes présentes, pourrait-on croire en guise de substitut à l'idéal absent qui est *Abstraction verte*. Dans quatre tableaux aux noms élaborés (*Palette d'artiste surréaliste*, ou *3.45 (États d'âme*,

<sup>95</sup> Josée Belisle, «Du Saint-Hilaire à Paris, un parcours singulier, sensible à la «magie des signes», *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 7 ; *Id.*, «Un précieux trésor en réserve : la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal», *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal; les 400 coups, 1998, p. 10.

<sup>96</sup> Dans l'exposition d'art traditionnelle, l'accrochage se fonde sur cette logique : Emma Barker, *op.cit.*, p.25.

<sup>97</sup> François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, p. 38.

*Composition aux œufs*) de 1945 ; *L'éternelle Amérique ou 9.46 (L'Écossais Redécouvrant l'Amérique, Plaine engloutie)* datant de 1946 et *Le facteur aidé de la Falaise ou 5.47 (Les ailes de la falaise)* de 1947, puis finalement *Le Carnaval des objets délaissés* de 1949, la touche de l'artiste se transforme, allant de l'aplat à une gestualité de plus en plus prononcée, évolution technique due à la substitution du pinceau par la spatule<sup>98</sup>.

L'empâtement de la peinture devient plus évident dès *Neige d'octobre* (1953) qui ouvre la prochaine séquence tachiste, selon cette approche qui marque la dernière décennie de la production du peintre. *L'Étang recouvert de givre* et *Composition*, deux tableaux datant de 1954, complètent ce segment. *Cheminement bleu* (1950-55) divise la période new-yorkaise de la période parisienne. Cette ponctuation dans l'accrochage est bien visible dès l'entrée, grâce au fond bleuâtre du mur sur lequel elle repose. La séparation incite le visiteur à distinguer les couleurs entre ces deux séries : la première est multicolore, la seconde est en noir et blanc (des couleurs vives accentuent la palette mais y figurent rarement). Ce dernier volet se compose de *Sans titre (no 39)* et *Sans titre (no 37)* de 1958 ; *Sans titre (no 34)* de 1957, *Sans titre (no 28)* de 1959, *Chatolement* de 1956, *Sans titre (no 61)* ; *Sans titre (no 62)* et *Sans titre (no 64)*, tous les trois de 1964.

Marcel Brisebois, ancien directeur du MACM (1985-2004), écrit en 2004 que près de la moitié de la collection du MACM est constituée d'œuvres sur papier. Des cent-vingt-trois œuvres exécutées par Borduas en la possession du musée, cinquante ont le papier comme support<sup>99</sup>. Le long d'un mur entre deux passages liant l'exposition monographique de Borduas à la salle CMB, les œuvres sur papiers sont présentées dans les tiroirs d'un mobilier conçu pour elles afin de prolonger la durée de leur exposition en les protégeant de la lumière<sup>100</sup>. Ce meuble regroupe des documents personnels de l'artiste, légués avec la Collection Borduas. Quatre tiroirs du côté gauche conservent des œuvres sur papier : *Sans titre* (1923), *Sans titre* (1924), *Étude anatomique* (1927), *Projet de vitrail : L'annonce à Marie (avec le prophète Isaïe)* (1927) ; *Sans titre (L'Hôtesse, Le Bavardage, Le Goûter, Le Premier Prix, La Difficulté, L'erreur, Le Grand Schlem, Le Prix de consolation)* (1930) ; *Chanteclerc ou No 6* (1942) ; *Le Condor embouteillé ou No 12* (1942), *Sans titre* (1954) et *Sans titre* (1959-60). Quatre autres tiroirs, à droite, servent à ranger des documents

<sup>98</sup> François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, p. 39.

<sup>99</sup> Marcel Brisebois, «Avant-propos», *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, s.p.

<sup>100</sup> Les œuvres sur papier sont «particulièrement» photosensibles : Peter Osbourne, «Security and Public Safety in Exhibitions», *The Manual of Museum Exhibitions* (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 119.

personnels<sup>101</sup>. Aucun autre espace n'est meublé. Ainsi, le visiteur est invité à se reposer mais aussi à demeurer plus longtemps. C'est ainsi que se trahit le parti-pris du musée : le fondateur du mouvement et l'auteur du manifeste automatistes est non seulement favorisé par une salle monographique mais aussi par la mise en scène.

#### **2.4.5.3.1. *Place à la magie!***

Exceptionnellement, nous analyserons dans cette section un composant graphique, en l'occurrence le titre, étant donné la pertinence de l'argument pour la compréhension de la mise en scène de l'art de Paul-Émile Borduas. Précisons tout de même que les observations qui suivent ne s'arrêtent pas à la graphie du titre, elles visent sa résonance culturelle.

Il arrive parfois que les graphistes contractuels rajoutent ici et là une touche originale à la conception graphique d'une exposition. Dans le cadre de la réalisation de *Place à la magie!* la firme de graphisme montréalaise Fugazi proposa de conserver dans le titre le point d'exclamation présent dans le texte de *Refus global*. Fugazi et Josée Belisle considéraient que la ponctuation traduisait la passion et la véhémence des propos de Borduas<sup>102</sup>. On pourrait suggérer aussi qu'il traduit la dimension d'affect que garde encore aujourd'hui *Refus global* dans le récit héroïque de la modernité culturelle québécoise.

Typiquement, les titres d'exposition d'art servent à décrire le contenu exposé en identifiant pour le visiteur potentiel un ou des référents parmi les éléments suivants : une collection, un musée, une exposition, une rétrospective, un concours/prix, une acquisition, un triennale/biennale/ un don/donation. Ce sont des « indications sur la discipline, le lieu ou le temps dans lequel le thème se situe »<sup>103</sup>. Le titre se réfère au nom propre d'une personne (artiste, musée ou collectionneur) ou un thème ou mode d'exposition<sup>104</sup>. Si le deuxième segment du titre « les années 40, 50 et 60 au Québec » sert d'indicateur quant à la périodisation du contenu, le premier segment « Place à la magie! » paraît ludique et a peu de signification tant qu'on ignore qu'il est une citation du manifeste-phare de l'art québécois.

Dans sa description du « phénomène titre », Verena Tunger explique que ce qui permet de parler de « titre » dépend en premier lieu de sa fonctionnalité : il doit référer au *co-texte*, c'est-à-dire à un sujet (un texte littéraire, un corpus d'œuvres en exposition...) Le titre ne peut donc pas

<sup>101</sup> Voir la liste complète des documents en salle provenant du Fonds Borduas (intégrée à la liste complète des œuvres dans *Place à la magie!*) à l'annexe 1.1.

<sup>102</sup> Entretien non-enregistré avec Josée Belisle, conservatrice de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal. Interviewée le jeudi 13 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MACM (Durée : environ 40 min.). Par ailleurs, nous avons observé que la suggestion de Fugazi semble avoir créé une nouvelle tendance graphique au Musée : *Lèche vitrine!* (5 mars 2004-date non disponible); *Arrimage 2005. Et pourtant...ça tourne!* (16 avril-4 mai 2005).

<sup>103</sup> Verena Tunger, *Attirer et informer : Les titres d'expositions muséales*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 211.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 212.



être considéré comme «autonome». Tunger cite Hans- J. Wulff à cet égard : «"Titre" est une catégorie pragmatique; en dehors d'un contexte d'utilisation spécifique, un énoncé perd son statut de titre<sup>105</sup>.» La preuve que le titre est problématique réside dans le fait que dès l'entrée, la commissaire éprouve le besoin de l'expliquer et de le justifier.

Le titre à deux ou plusieurs segments, comme celui de *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, offre plus de possibilité d'informer le lecteur sur le contenu de l'exposition qu'un titre principal isolé. Il y a généralement adjonction de sens entre titre et sous titre (ou «surtitre» et «sous-titre»). Quoi qu'il en soit, les segments d'un titre ont souvent les mêmes fonctions. D'après les catégories de Tunger, nous ne pouvons qualifier le segment «Place à la magie!» (point d'exclamation compris) que d'«énoncé énigmatique<sup>106</sup>», parce que sa «source» n'est pas évidente. Il a une portée historique travestie par ses résonances ludiques.

En outre, il y a une tendance institutionnelle au MACM à attribuer des titres ludiques aux expositions<sup>107</sup>. «Place à la magie!» risque de prêter à confusion, car la référence faite au *Refus global* suggère non seulement un contenu automatiste monographique, mais aussi une thématique ou façon de lire les œuvres, qualifiées de «magique<sup>108</sup>». Or, le choix d'un scénario chronologique pour l'exposition devrait plutôt amener à un titre plus précis, comme «Les années 40, 50 et 60 au Québec», car au fond c'est bien de cela qu'il s'agit. En revanche, nous

<sup>105</sup> Hans-J. Wulff, «Semiotische Dimensionen des Titels», H-J Wulff, *Zur Textsemiotik des Titels*, Münster: MakS, 1983, p.158-198, cité dans Verena Tunger, *ibid.*, p. 81.

<sup>106</sup> Verena Tunger, *op.cit.*, p. 212.

<sup>107</sup> Prenons par exemple le titre d'exposition *Culbutes. Œuvre d'impertinence* (18 novembre 1999 au 23 avril 2000) : nous voyons le même enjeu attribué au mot «culbutes» qu'à «Place à la magie!». Mentionnons d'autres titres comportant un pareil élément *Déclics : Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970* (28 mai - 31 octobre 1999); *Propos d'art contemporain : figures d'accumulation : œuvres de la collection permanente, une exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal* (10 décembre 1989-1 décembre 1991); *John Lyman 1886-1967 : je vis par les yeux = I live by my eyes* (19 novembre 1987-14 février 1988); *L'homme fut celui qui s'éloigne seul en lui-même : photographie de Normand Grégoire* (16 septembre-18 octobre 1970)...Les jeux de mots sont également fréquents. Ainsi, l'exposition monographique de Karel Appel s'intitule *Appel's Appels* (21 avril-21 mai 1972); *Jean-Jules Soucy : l'œuvre pinte* (10 décembre 1993-23 janvier 1994); *Visual AIDS* (5-25 juin 1989); *Go Dallegret* (28 février-19 mars 1967)...D'autres titres encore ne contiennent aucun élément descriptif (artiste, période, médium), exposant un pur attrait pour le ludique: *De fougue et de passion* (17 octobre 1997-4 janvier 1998)... *Petits pavillons et autres folies* (13 juin-16 août 2007); *Ondulations* (16 février-6 mars 2005); *Où* (23 avril-17 octobre 2004); *Main* (4 juin-10 octobre 2004); *Projet lézard* (11 décembre 2002-28 février 2003); *2 020 020 000 020* (3 décembre 1999-13 janvier 2000); *Parcelles en fusion* (20 septembre-12 novembre 1995); *Cycle récent et autres indices* (14 septembre-2 novembre 1986)...

<sup>108</sup> Nous avons noté la reprise d'un référent à la magie : *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* (15 octobre 2004-16 janvier 2005); *Festival l'art c'est magique* (1 octobre-1 novembre 1993); *La magie de l'image* (1 juin-31 août 1986); *Entre la magie et la panique* (11 septembre-2 octobre 1983). Nous soupçonnons que la «magie» définie par Borduas comme «imprévisible transformation apportée par le désir-passion» est à la source de l'inspiration éprouvée par le Musée. Du titre *La magie des signes*, emprunté d'une aquarelle de Borduas, Josée Belisle écrit qu'il permet de «circonscrire [...] un exposé poétique [...] de même qu'il comporte une description presque factuelle de l'exposition». Voir Paul-Émile Borduas, «Commentaires sur les mots courants», *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe, 1948, cité dans Josée Belisle, «Du Saint-Hilaire à Paris, un parcours singulier, sensible à la «magie des signes», *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 8.

reconnaissons que la simple périodisation n'est pas un appel publicitaire particulièrement attractif.

Le choix de créer un rapport aussi puissant avec ce manifeste dans le cadre d'une exposition qui par définition ne se consacre pas entièrement ni à Borduas ni aux quinze membres et contresignataires du groupe automatiste, s'avère révélateur et significatif. Ce manifeste ne peut faire allusion qu'à une portion des artistes représentés. Cette insistance explicite un certain parti pris au niveau du récit national qui renvoie moins aux visées du manifeste qu'à l'instrumentalisation qu'il connaît quelques décennies plus tard.

#### 2.4.5.3.2. Récupération de *Refus global*

En réalité, ainsi que nous le dit Gilles Lapointe, la lecture de *Refus global* comme «le plus violent sermon de la littérature québécoise...aurait sûrement fait grincer des dents Borduas!<sup>109</sup>» Tout comme le démontre Johanne Lamoureux, le peintre était anticlérical, «contre le "goupillon"» mais aussi contre «la *tuque*, symbole des patriotes<sup>110</sup>». François-Marc Gagnon souligne aussi que la lettre de Borduas à Claude Gauvreau (19 janvier 1959) révèle qu'il aurait été contre la souveraineté : «J'ai en horreur tout nationalisme», écrit-il. A cet effet, Gagnon cherchait à corriger une lecture «anachronique» et «complètement à contresens des intentions de Borduas» sur la question d'un «espoir collectif», qui, dans l'esprit du peintre, englobait le monde entier et non pas seulement le Québec<sup>111</sup>. Les intentions de Borduas lorsqu'il écrit *Refus global* n'ont rien en commun avec la récupération politique plus tardive du manifeste et toute son importance culturelle est plus récente et plus stratégique que le récit historique prévalent ne voudrait aujourd'hui laisser croire<sup>112</sup>. Il convient de présenter un historique du phénomène.

Après le congédiement de Borduas de l'École du meuble, le manifeste tombe dans l'oubli jusqu'en 1959. En février de cette année-là, la revue *Situations* publie un dossier pour commémorer les dix ans de *Refus global*. C'est le «premier signe» de la création d'un mythe fondateur du Québec moderne<sup>113</sup>. Par contre, *Refus global* se distingue des autres textes ou mythes fondateurs – l'histoire des Patriotes, la poésie de Gaston Miron, le personnage de René

<sup>109</sup> Gilles Lapointe, «Un texte aux multiples résonances», *Vie des arts*, n° 170, p. 29.

<sup>110</sup> Johanne Lamoureux, «Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 180.

<sup>111</sup> François-Marc Gagnon, «Le *Refus global* et la peinture», *Vie des arts*, n° 170, 1998, p. 41.

<sup>112</sup> Cet argument est développé dans deux articles de Johanne Lamoureux ainsi que dans une lecture donnée par Patricia Smart (dans le cadre d'une conférence prononcée au Musée Redpath de l'Université McGill le 10 novembre 1998). Voir Johanne Lamoureux, *op.cit.*, p. 179-192 ; *Id.*, «Refus global au temps des paradoxes» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p.193-199 ; Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études le Québec, Université McGill, 1998, 29 p.

<sup>113</sup> Au fil des années, *Situations*, *Liberté*, *La Barre du Jour*, *Chroniques*, *Les Herbes rouges*...les revues intellectuelles et culturelles multiplient les pensées autour de l'Automatisme : Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études le Québec, Université McGill, 1998, p. 9-11.

Levesque - par son *absence de lien avec le nationalisme*<sup>114</sup>. Le premier détournement politique de *Refus global* vient en 1968, après la mort de Borduas et l'éclosion de la révolution tranquille<sup>115</sup>. Le statut du texte est *verrouillé* comme «emblème paradoxal» en 1978, lors de la commémoration des trente ans de *Refus global*<sup>116</sup>.

Borduas est élevé au statut de figure mythique en 1963, dans l'essai *La Ligne du Risque* de Pierre Vadeboncoeur dans lequel l'auteur souligne le manque de grands individus dans l'histoire du Canada français. Borduas est ainsi proposé en tant que tel. Comme artiste, il est caractérisé par un individualisme marqué: «rien ne résiste mieux à la corrosion et à la contrainte» que l'art. L'artiste est porteur de vérité. On identifie la rupture du peuple avec l'Église au refus anticlérical de Borduas: «notre histoire spirituelle commence avec lui<sup>117</sup>». C'est ainsi que *Refus global* se déforme en une image favorable au nouveau nationalisme «militant et laïque»<sup>118</sup> et ce malgré que Borduas porte une «immense...critique du nationalisme conservateur<sup>119</sup>» et qu'il se considérait plus «Nord-Américain que Canadien et plus Canadien que Canadien-français<sup>120</sup>». Mais encore, rien n'empêche qu'Hubert Aquin ne publie un article soutenant qu'une «tradition révolutionnaire dans l'art et la littérature québécoise», visible dans les années 60, trouve ses racines dans *Refus global*<sup>121</sup>. En 1968 *La Barre du Jour*, lors du vingtième anniversaire de *Refus global* propose une analyse sémiotique du texte. C'est une indication que le texte atteint alors un statut mythique<sup>122</sup>. C'est dans cette atmosphère intellectuelle que le discours de René Levesque le 15 novembre 1976, lors de la première prise au pouvoir par son parti indépendantiste, *transfigure* le «petit peuple» de Borduas en "le peut-être quelque chose comme un grand peuple"<sup>123</sup>.

Au début des années 70, le nombre de tentatives de démythification du manifeste trahit bien la situation problématique. L'automatisme devient l'objet d'études savantes (*Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle* de Jean Éthier-Blais<sup>124</sup>). Dans la décennie suivante, la démythification se poursuit: l'essai de Jean Fiset *Fascination, fantasme et fanatisme de Refus*

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>115</sup> Johanne Lamoureux, «Refus global au temps des paradoxes» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 197.

<sup>116</sup> Johanne Lamoureux, *op.cit.*, p. 179.

<sup>117</sup> Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études le Québec, Université McGill, 1998, p. 12-13.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>123</sup> Johanne Lamoureux, «Refus global au temps des paradoxes» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 198.

<sup>124</sup> Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, 199 p.

*global*. La seconde carrière de Borduas, publié en 1985<sup>125</sup>. Les écrits d'Esther Trépanier<sup>126</sup> identifient les signes avant-coureurs de la modernité québécoise, et nuance le mythe selon lequel celle-ci serait née avec la parution de *Refus Global*<sup>127</sup>.

A une conférence prononcée au Musée Redpath, Patricia Smart termine sa présentation en énumérant les manifestations culturelles étayant l'existence d'une «récupération» de *Refus global* au cours des décennies : l'existence du Prix Borduas pour les arts visuels, les timbres automatistes lancés en 1998 par Postes Canada pour commémorer le quarantième anniversaire du manifeste, les discours des ministres des affaires culturelles du Québec, les événements et festivités et le double numéro du Devoir voué à l'automatisme et commémorant le cinquantième de *Refus global*, la salle Borduas au MBAM (tel que nous le verrons plus loin), les expositions<sup>128</sup> de Borduas et des Automatistes au fil des années<sup>129</sup>.

#### 2.4.5.3.3. Un accrochage doxique

A la lumière de ce qui précède, il importe de revenir à la vitrine dans l'atrium : la logique de son accrochage emblématique privilégie l'abstraction. L'œuvre de Lyman est figuratif et conséquemment, ce peintre n'y figure pas. A sa place on retrouve plutôt une toile tardive d'Ewen (1962), qui reformule la question linguistique : Ewen adhère à l'abstraction, présentée comme un courant artistique innovateur d'origine francophone au Québec, dont la naissance symbolique dans ce cadre prend la forme d'un tableau de 1943 du père de l'Automatisme. Ewen se substitue à Lyman, le grand précurseur moderniste anglophone de la SAC. Entre l'œuvre de Borduas et celle d'Ewen s'étalent trois autres abstractions des années 50 produites par les plus grands artistes francophones de l'époque : Jauran, chef des premiers Plasticiens, et Riopelle, premier artiste québécois moderne et francophone de renommée internationale. Cette série nous révèle la position doxique du musée : tout commence en 1948, (malgré la date officielle de 1939, à partir de laquelle la collection du MACM se définit) avec une modernité abstraite et francophone, en

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>126</sup> Yves Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986. Exemple des publications de Trépanier cité dans Johanne Lamoureux, «Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 180.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>128</sup> Mentionnons la rétrospective au MBAM (1962); *Borduas et les Automatistes, Montréal 1942-1955*, Galeries nationales du Grand-Palais, Paris et MACM (1971); *La Collection Borduas*, Galerie nationale du Canada, Ottawa et MACM (1973); *La Révolution automatiste*, MACM (1980); *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite* produit par le MACM et présentée au Musée du Québec (1982); *Paul-Émile Borduas, Œuvres picturales, de 1943 à 1960*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles et Musée Saint-Georges, Liège (1983); *Paul-Émile Borduas*, MBAM et Musée des beaux-arts de Toronto (1988); *L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas*, Musée du Québec (1988); *Borduas et l'épopée automatiste*, MACM (1998); *La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, produit par le MACM et présentée au Musée du Québec (1999).

<sup>129</sup> Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études le Québec, Université McGill, 1998, p. 27-28.

l'occurrence l'Automatisme. Le *sumum* de cette position, énoncée avant même de pénétrer la première salle de l'exposition, s'incarne dans l'espace consacré à Borduas.

#### 2.4.5.3.4. Une figure mythique

Ce musée, qui possède un plus grand nombre de Borduas que toute autre collection muséale<sup>130</sup> est en mesure de faire de ce peintre le pivot de l'histoire, et conséquemment, de l'exposition. Borduas domine le contenu de *Place à la magie!* : trente-trois sur quatre-vingt-deux oeuvres, soit 40% de la sélection d'œuvres exposées sont exécutées de sa main propre<sup>131</sup>. A quoi devons nous cet éloge à Borduas? La réponse réside dans le mythe moderniste entourant la figure de l'artiste et son manifeste. Alors que celui-ci est devenu «un emblème essentiel de l'art québécois et canadien», celui-là est devenu un «emblème identitaire pour toute une génération d'artistes contestataires<sup>132</sup>». Le mythe qui maintient que ce «texte fondateur de notre modernité culturelle<sup>133</sup>» nous a sortis de la *grande noirceur* est le même qui présente son auteur comme martyr, selon l'«image romantique de l'artiste maudit<sup>134</sup>» : Borduas est le Van Gogh des québécois.

L'association de l'artiste au martyr n'est qu'une des multiples dimensions des liens entre les traditions religieuses et artistiques développés par Nathalie Heinich dans son ouvrage *La gloire de Van Gogh*<sup>135</sup> : «Mise-en-énigme de l'œuvre, mise-en-légende de la vie, mise-en-scandale du sort fait à la personne, mise-en-vente et mise-en-exposition de ses tableaux, mise-en-relique des lieux où il passa et des objets qu'il toucha : ainsi procède la sanctification d'un artiste moderne<sup>136</sup>» De la sorte, Van Gogh incarne un nouveau courant artistique mais plus encore un nouveau modèle de l'artiste.

La «mise-en-scandale du sort fait à la personne» de Borduas se résume comme suit : alors que son élève, Jean-Paul Riopelle, connaîtra un succès international de son vivant même, le maître ne connaîtra que la souffrance et mourra quasiment incognito en exil à Paris. Pour reprendre les mots de Pierre Vadeboncoeur, le «père libérateur»<sup>137</sup> perdra pour défendre la modernité

<sup>130</sup> Josée Belisle, *La Collection : tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 18 ; Marcel Brisebois, «Avant-propos», *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, s.p.

<sup>131</sup> Nous avons atteint ce chiffre global d'œuvres dans l'exposition en considérant celles constituées d'une série (*Danse dans la neige* (1944-1977) de Françoise Sullivan; œuvres sur papier sans titre de Claude Gauvreau (1954) et de Borduas (1930; 1959-60) chacune comme une seule production artistique.

<sup>132</sup> Gilles Lapointe «Résistances de Refus global», *Vie des arts*, n° 170, p. 25.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>134</sup> *Id.*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>135</sup> Natalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 257 p.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>137</sup> Pierre Vadeboncoeur, *La Ligne du risque*, Montréal, Hurtubise HMH, 1963, p. 186 cité dans Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 166.

québécoise son emploi et son mariage. Il voit donc «ses plus sombres prémonitions se réaliser<sup>138</sup>». «Rejeté» au Québec<sup>139</sup>, envahi de culpabilité, il s'exilera volontairement d'abord à New York, ensuite à Paris, mais contrairement à Riopelle, il n'y connaîtra pas de grand succès. Caractérisé par de «maigres réussites», son séjour à New York sera «difficile et solitaire» : les rapports se compliquent par sa faible maîtrise de l'anglais, par des différences de personnalités entre Borduas et d'autres artistes, par leurs modes de vies mais aussi par la maladie de sa fille, dont il s'occupe. Il est également malheureux à Paris, souvent nostalgique<sup>140</sup>. Il aura même une tendance suicidaire<sup>141</sup>. Pourtant, il persuadé de gagner faveur et reconnaissance outremer, mais il connaîtra plutôt la mort, au moment-même où ses efforts commenceraient à porter fruit<sup>142</sup>.

Dans *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Louise Vigneault examine l'image de Borduas personnifiant les figures du prophète et du martyr. En tant que prophète il propagera une «vérité qu'il juge indéniable<sup>143</sup>» dans son rôle d'enseignant à l'École du meuble mais aussi comme auteur de *Refus global*. En tant que martyr, il rachètera les carences de sa communauté, coupable d'incompréhension, souffrira à la place du peuple et le livrera malgré tout de la «Grande noirceur». Par la perte individuelle et le sacrifice, le martyr se rapproche du divin, il est sanctifié<sup>144</sup>. Vigneault compare le sort de Borduas à celui du martyr St-Jean Baptiste : le peintre deviendra le «libérateur sacrifié, le rebelle devenu victime par l'échec de sa mission, celui dont la parole a été subitement interrompue<sup>145</sup>». Elle appliquera également cette image aux patriotes.

La véritable gloire de Borduas viendra après sa mort. Le martyr symbolise la résistance et l'intégrité ce qui a fait de Borduas le symbole parfait récupéré dans les discours nationalistes des années 60 et 70, au moment auquel le Québec affirmait sa singularité culturelle, son identité distincte et sa souveraineté<sup>146</sup>. L'action et le discours de Borduas prendront un caractère sacré<sup>147</sup>. Après la mort de Borduas, le *Refus global* prend la dimension évangélique d'une vérité à propager. Le gouvernement du Québec était déjà prêt, en 1960, à déposer ses restes à la Place des Arts, au

<sup>138</sup> Gilles Lapointe, «Un texte aux multiples résonances», *Vie des arts*, n° 170, p. 27.

<sup>139</sup> Contrairement au mythe, c'est le besoin de s'établir sur le plan international en tant qu'artiste qui mènera Borduas à quitter le Québec pour les États-Unis et la France. Voir Sam Abramovitch, «Borduas d'hier à aujourd'hui», *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 25.

<sup>140</sup> Voir *Ibid.*, p. 27.

<sup>141</sup> Dans une lettre non envoyée à Robert Élie il écrit : «il est possible que mon aventure se termine par un suicide.», ce qui se traduit par une mort sacrificielle attribuable au «héros-martyr» : Louise Vigneault, *op.cit.*, p. 170.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 166-67.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 171.

centre-ville de Montréal, projet que Sam Abramovitch qualifie d'«un genre d'abbaye de Westminster<sup>148</sup>». L'image, dans l'esprit collectif de la publication du manifeste artistique, est décrite par Gilles Lapointe comme ayant eu lieu dans un «climat de revendication» marqué de «luttres...contre l'ordre établi», le texte même étant devenu l'arme d'une «rébellion...brutalement dénoncée» contre «l'*intelligentsia* catholique des années quarante<sup>149</sup>». Un peu plus loin, il pose une question légitime : «On peut en effet se demander qui, aujourd'hui, a réellement lu *Refus global*. N'est-on pas toujours davantage fasciné par un titre que par la lettre du texte lui-même?<sup>150</sup>». D'autres partagent l'avis que *Refus global* est «assez peu lu<sup>151</sup>». La fascination renvoie encore une fois au mythe, et le mythe, dirait Roland Barthes, n'est que la parole dépolitisée et reprise par les gens dans le but de servir à leurs propres fins<sup>152</sup>. Johanne Lamoureux résume bien l'enjeu : «nous n'avons pas soif de connaissances : nous avons faim de mythes<sup>153</sup>».

#### 2.4.5.4. Salle Banque Nationale du Canada

La sélection d'oeuvres dans la salle BNC insiste davantage sur des individus que sur des collectifs et des affinités de groupe. La première partie de la salle (Fig. 5, section C', p. xv) tente de survoler la création des années 60 au Québec. Quoi que l'exposition mette en vedette les Automatistes et les Plasticiens, cet espace cherche aussi à souligner la richesse de l'art québécois en dehors de ces deux courants. Vers la gauche, l'une de deux productions aux techniques mixtes, *Boîte no 4* (1962) de Charles Gagnon réunit peinture et sculpture dans un collage tridimensionnel. À ses côtés, *Deux X quatre* (1961), un «tableau» sculptural de Henry Saxe, complète cette parenthèse sur l'objet peint.

Les techniques de la peinture se diversifient et les médiums se brouillent : en petits et grands formats, nous retrouvons de l'acrylique et même de la sculpture polychrome, de l'huile sur supports variés (toile, panneau, acier, contreplaqué). Jean-Paul Lemieux (*La ville*, 1958) et Jacques de Tonnancour incarnent une présence plus traditionnelle et figurative. *Bois de balancier* (1968) de Robert Roussil, une sculpture de chêne aux formes organiques – se pose du côté gauche du passage menant vers la suite à l'exposition. Du côté droit de ce même passage se trouve *Archétype, trois demi-cercles*, une sculpture abstraite et géométrique, conçue d'un matériau

<sup>148</sup> Sam Abramovitch, *op.cit.*, p. 28.

<sup>149</sup> Gilles Lapointe «Résistances de Refus global», *Vie des arts*, n° 170, p.25

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>151</sup> Johanne Lamoureux, «Refus global au temps des paradoxes» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 194 ; Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études le Québec, Université McGill, 1998, p. 5.

<sup>152</sup> Roland Barthes cité dans Reesa Greenberg, *op.cit.*, p. 107.

<sup>153</sup> Johanne Lamoureux, *op.cit.*, p. 193.

industriel - l'acier polychrome. Ces deux œuvres établissent une dichotomie matérielle et stylistique qui manifeste la riche diversité de la sculpture des années 60.

Dans le voisinage se retrouvent deux tableaux abstraits, inscrits dans la mouvance plasticienne : *Chromatisme binaire vert II* (1964) de Fernand Leduc, l'un des contresignataires du *Refus global* et *Composition* (1965) de Rita Letendre, peinture plutôt gestuelle en comparaison à cette première production hard-edge, témoin du passage de Leduc automatiste à cette nouvelle exploration formelle.

Compte tenu de la période qu'elle couvre, la salle BNC fait une large place aux Plasticiens. Dans la dernière division (Fig. 5, section C", p. xv), les dimensions des œuvres sont plus importantes. L'accrochage est donc plus épuré, plus «contemporain<sup>154</sup>». L'œil est attiré par des motifs simples et géométriques, aux couleurs en aplat : *Signaux, chaleur rouge* (1967-68) de Yves Gaucher ; *Gong '64* (1966) de Claude Tousignant ; *Fanette* (1965) de Jacques Hurtubise; *Mutation Quadri-violet* (1966) de Guido Molinari... Les chefs de la seconde vague plasticienne ne sont pas côte à côte dans cet espace : Molinari et Tousignant sont plutôt présentés comme deux peintres parmi d'autres, d'un même courant. L'op-art fait apparition dans l'exposition avec *Verticale jaune* (1962) de Jean Goguen et *Rétine* (1966) du peintre automatiste Marcel Barbeau qui de 1962 à 1974 explore l'abstraction géométrique<sup>155</sup>. Au cours des années 60 ses tableaux produiront l'effet d'illusions optiques et il exposera beaucoup aux États-Unis<sup>156</sup>. Toutefois, il ne fut pas le principal représentant québécois de l'op-art. Ce privilège revient à Molinari, dont l'œuvre en salle, tout comme celle de Tousignant, s'inscrit dans le même courant.

L'exploration technique et matérielle est aussi présente dans la sculpture des années 60. *Tour sublunaire* (1965) d'Ivanhoé Fortier ; *Colonne no6* (1967) d'Ulysse Comtois ; et *La Cité* (1962) d'Yves Trudeau représentent trois techniques différentes de travail du métal. La première est un découpage de feuilles métalliques et de soudure à la main; la seconde est une fabrication industrielle d'aluminium fait à la machine; la dernière est un assemblage de fer soudé, vraisemblablement de pièces trouvées. Le côtoiement de ces œuvres dans la salle BNC révèle un certain parti pris formel au sein de cet accrochage par ailleurs chronologique : ainsi cet ensemble forme un trio élané de tours métalliques. Il s'agit ici, comme ailleurs dans l'exposition, d'établir entre les œuvres des voisinages qui présentent des séries (de couleurs, de formes) ou des

<sup>154</sup> Thomas West, «Circé dans les musées», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 17/18, 1986, p. 30.

<sup>155</sup> Ann Davis. © La Fondation Historica du Canada 2009. «Marcel Barbeau». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0000517>>. Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>156</sup> Voir le liste complète des expositions de l'artiste en ligne (rubrique «Événements expositions») : Guillaume Passebon. © Marcel Barbeau - ADAGP Paris. *Marcel Barbeau* [en ligne]. <<http://www.marcelbarbeau.com>>. Consulté le 2 juin 2009.



dissonances, de sorte que l'opacité des œuvres individuelles est compensée pour le visiteur par des rapprochements stimulants (voire ludiques) pour la perception. Toutefois, le cinétisme de la sculpture au fini industriel de Comtois montre les limites de l'interaction souhaitée entre œuvre et spectateur. Si la forme de la sculpture peut être modifiée en manipulant ses «pièces géométriques mobiles<sup>157</sup>», le contact avec l'œuvre est interdit au MACM - à moins d'avoir une permission particulière et de porter les gants de rigueur. *Tour sublunaire* permet de comparer et de contraster géométrie et lyrisme. Cela se produit parallèlement en peinture : *A mauve ouvert* (1963) de Jean McEwen et *Gloire #1* (1968) de Charles Gagnon représentent tout un autre volet, l'abstraction lyrique au Québec. Ainsi, Fortier en sculpture ainsi que McEwen et Gagnon en peinture ont exécuté des œuvres marquées d'une gestualité expressive dont l'image ou la forme s'organisent de façon plus organique que la création calculée environnante.

L'accrochage de la salle BNC prend fin avec *Sans titre* (1966), un vitrail de Marcelle Ferron, réalisé en verre antique et en plastique chatoyant. Automatiste de la première heure, Ferron découvre la technique du vitrail pendant son long séjour en France (1953-66)<sup>158</sup>. L'incorporation de l'œuvre à son support (une cimaise qui l'englobe) introduit une variation originale dans l'accrochage muséal. Cette œuvre se distingue des autres pièces présentées tant par son médium que par sa mise en scène.

A la manière de l'installation de *Justice aux Indiens de l'Amérique* de Vaillancourt, *Espace, Silence et Nuit* (1966) de Charles Daudelin se situe entre deux salles (Fig. 8, p. xvi). Cette sculpture offre une dernière pause avant le passage menant aux deux salles adjacentes réservées à l'exposition temporaire de la collection du musée. «Virtuose du bronze<sup>159</sup>», Daudelin utilise une technique traditionnelle (le coulage de bronze) pour créer une «image non traditionnelle<sup>160</sup>» dans laquelle il intègre le bois. Cet amalgame créatif se fait remarquer depuis les deux expositions, incitant la circulation entre elles.

<sup>157</sup> Karen Wilkin. © La Fondation Historica du Canada 2009. «*Sculpture 1950-1980*». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1SEC870095>>. Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>158</sup> Patricia Smart, «Des éclats de joie : l'art de Marcelle Ferron», *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 213.

<sup>159</sup> Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 266.

<sup>160</sup> Karen Wilkin. © La Fondation Historica du Canada 2009. «*Sculpture 1950-1980*». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1SEC870095>>. Consulté le 27 janvier 2008.

## 2.5 Conclusion

Nous avons démontré le lien entre une exposition muséale et l'histoire prépondérante de l'art québécois et moderne. A la lumière de ceci, nous avons établi de quelle façon cela pouvait s'avérer parfois chargé d'idéologie et par quels moyens le scénario de *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* peut être qualifié à cet égard de récit doxique.

### 3. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec

#### 3.1 Introduction

Devant la doxa de ce qui constitue l'histoire de l'art québécois et moderne, il se peut que l'on se pose la question de savoir si on peut raconter autrement ce récit. C'est ce projet que semble avoir entrepris le scénario thématique de *Figuration et abstraction au Québec, 1940 à 1960* au Musée national des beaux-arts du Québec.

#### 3.2 Le contexte institutionnel

##### 3.2.1. Histoire de l'institution

En 1830, le désir de créer un musée du peuple est dans l'air au Québec. Onze ans plus tard, grâce à l'initiative de Nicolas-Marie-Alexandre Vattemare, philanthrope, il est décidé que le Collège des Jésuites abritera un nouvel institut à vocation nationale qui regrouperait des collections d'art et d'histoire naturelle. À la même époque, les élites rêvent d'un musée qui traduirait l'image du peuple canadien-français aux étrangers<sup>161</sup>. En 1852, les sciences et les arts se développent naturellement au sein de l'Université Laval, nouvelle institution fondée par le Séminaire. Ce dernier acquiert la collection de Joseph Légaré en 1874 qui, fusionnée à celle que possède déjà le Séminaire, instaure «la plus belle galerie de peinture au Canada<sup>162</sup>», dont on ne publiera le catalogue que beaucoup plus tard, en 1908<sup>163</sup>. En 1907, le *First Report on the Quebec Landmark Commission* propose la construction d'un musée national sur l'avenue Laurier «qui aurait pour mission de montrer comment l'histoire du Canada s'est développée à partir de celle de Québec<sup>164</sup>». Finalement, en décembre 1926, l'architecte Wilfrid Lacroix est choisi pour préparer les plans de construction pour un musée. Faute de documents, on ignore exactement pourquoi il mit si longtemps pour mettre à l'œuvre les travaux, mais chose certaine, suite à la crise économique de 1929, le budget à cette fin était très rétréci<sup>165</sup>.

<sup>161</sup> Jean Hamelin, *Le Musée du Québec : Histoire d'une institution nationale* (sous la dir. de Cyril Simard), Québec, Le Musée national des beaux-arts du Québec, 1991, p. 14.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 23.

L'inauguration officielle du Musée de la Province de Québec<sup>166</sup> a lieu le 5 juin 1933. La nouvelle institution loge trois collections : les Archives de la Province, le muséum d'histoire naturelle, et la Galerie des arts. Les Archives se séparent du musée en 1941. En novembre 1980, le Ministère des Affaires Culturelles décide de créer deux musées à vocations distinctes à partir de la collection restante : le Musée du Québec aura désormais une nouvelle mission exclusivement artistique. Quant à la collection ethnologique, elle servira de point de départ et d'orientation au nouveau Musée de la civilisation du Québec, inauguré en 1988. Le musée du Québec entreprend d'importantes rénovations : il ferme alors ses portes pour les rouvrir en 1991. En 2002, avec l'entrée en vigueur de la Loi sur les musées nationaux<sup>167</sup>, il change de nom et devient le Musée national des beaux-arts du Québec.

Le musée est associé dès le départ à la «commémoration d'une histoire nationale»<sup>168</sup>. Ce musée national, créé et financé par l'État, se charge d'inventorier, de conserver et de diffuser l'art québécois du passé et du présent. Sa mission est aujourd'hui de faire connaître, de promouvoir et de collectionner l'art québécois, tout en accordant une certaine importance à l'art international<sup>169</sup>. La référence fondamentale du musée est la Nation<sup>170</sup>.

### 3.2.2. Inscription de l'exposition dans le récit muséal élargi

Entre 1999 et 2002 au MNBAQ, un réaménagement complet des salles d'expositions permanentes eut cours<sup>171</sup> au sein duquel s'élabore *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*<sup>172</sup>. L'exposition s'inscrit dans une narration englobant sept autres salles dans lesquelles est exposée la collection, de façon à présenter une chronologie de l'art au Québec depuis ses origines à aujourd'hui<sup>173</sup>. Plus précisément, le parcours de la collection d'art québécois au Musée se poursuit dans *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* depuis *Tradition et modernité au*

<sup>166</sup> L'institution deviendra le Musée du Québec en 1961.

<sup>167</sup> © Gouvernement du Québec. 2009. «Musée national des beaux-arts du Québec». Sur le site *Ministère de la Culture, Communications et Condition féminine* [en ligne]. <<http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=314>>. Consulté le 2 juin 2009.

<sup>168</sup> Jean Hamelin, *op.cit.*, p. 10.

<sup>169</sup> Musée national des beaux-arts du Québec. «A propos du Musée : Mission». Sur le site *Musée national des beaux-arts du Québec* [en ligne]. <<http://www.mnba.qc.ca/mission.aspx>>. Consulté le 20 janvier 2008.

<sup>170</sup> Fernand Harvey et Cyril Simard, *Le Musée du Québec : Son public et son milieu*, Québec, Le Musée national des beaux-arts du Québec, 1991, p. 76.

<sup>171</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.2.

<sup>172</sup> Entretien non-enregistré avec Michèle Grandbois, conservatrice d'art moderne, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewée le jeudi 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MNBAQ. (Durée : environ 60 min.).

<sup>173</sup> Emmanuelle Vieira, *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 70.

*Québec, 1880-1940*<sup>174</sup>. (On remarquera la façon ici dont chaque époque est caractérisée par deux courants forts, opposés dans une structure dualiste). Malgré la suite historique qui lie les salles entre elles, celles-ci préservent chacune leur autonomie et proposent un récit clair et explicite, suivant plutôt une approche thématique ou monographique, dans l'esprit d'une exposition temporaire. Cette approche, que le Musée a choisi de privilégier depuis le redéploiement de la collection, terminé en 2002, vise à optimiser la qualité didactique des salles<sup>175</sup>. À l'origine, le démontage de *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, était prévue en 2005, mais l'institution a prolongé la durée de l'exposition et on peut penser que l'agrandissement du Musée, dont les travaux s'achèvent en 2012, sera une bonne occasion pour la renouveler<sup>176</sup>.

### 3.3 L'espace

#### 3.3.1. Parcours

Le décor divise l'espace par un axe central (Fig. 9, p. xvii et 10, p. xviii. Voir aussi Fig. 11, p. xix). Cette séparation, constituée d'une passerelle (à laquelle se rattachent des parois amovibles) instaure la thématique : vers la gauche, le visiteur découvre l'art figuratif (Fig.13, p. xx), vers la droite, l'abstraction (Fig.12, p. xix). Des objets s'inscrivant dans l'un ou l'autre des deux thématiques occupent une passerelle au milieu de la pièce et problématisent l'opposition. Au fond de celle-ci, une alcôve (Fig.14, p. xx) est consacrée aux expositions temporaires d'œuvres sur papier. Ces expositions proposent plutôt que la figuration et l'abstraction ont évolué simultanément entre 1940 et 1960. Le visiteur est donc libre de débiter un parcours circulaire vers la gauche comme vers la droite<sup>177</sup>. Un mur courbe au fond de la pièce suggère un cheminement fluide entre les deux volets: la visite s'exécute sans interruption abrupte, ce qui suggère une relative fluidité entre la figuration et l'abstraction dans la création artistique de l'époque.

<sup>174</sup> Michèle Grandbois, *Bulletin : Figuration Et Abstraction Au Québec, 1940-1960*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.1.

<sup>175</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>176</sup> Entretien non-enregistré avec Michèle Grandbois, conservatrice d'art moderne, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewée le jeudi 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MNBAQ. (Durée : environ 60 min.).

<sup>177</sup> Nous remarquons que l'un des deux volets thématiques risque fort probablement d'être parcouru depuis l'alcôve, c'est-à-dire dans le sens contraire du premier visité, sur le chemin de retour vers l'entrée, qui est aussi la sortie unique de l'exposition. Les deux volets sont organisés de façon à être mieux appréciés si le cheminement se fait à partir de ce point d'accès. Ainsi, le texte introductif du volet choisi est lu d'abord, avant que le visiteur ne se déplace dans l'espace, puis le visiteur se familiarise aussitôt à l'écrit avec les instigateurs soit de la nouvelle figuration (Alfred Pellon) soit de l'abstraction (Paul-Émile Borduas) au Québec, éventuellement les deux, s'il lit tout avant de traverser la salle.

### 3.3.2. Décor

Le décor est support à la fois fonctionnel et esthétisé : c'est l'art des Plasticiens qui inspire l'espace construit<sup>178</sup>. Sans toutefois priver les œuvres de l'attention qu'elles méritent, il capte le regard du spectateur. Quelques parois adjacentes s'étendent dans l'espace et augmentent la superficie d'accrochage. Le visiteur voit bien l'autre côté de la pièce, la forme du décor reste ouverte, permet un regard global de la salle et incite le visiteur à se déplacer (Fig.12, p. xix). Pour le designer en chef au Musée, Denis Allison, et pour Yves Lacasse, directeur des collections et de la recherche, la passerelle, érigée sur l'axe central de la pièce, accentue la solidité de l'espace construit et renforce la clarté du parcours<sup>179</sup>. Sur le plan physique, le décor sépare et insiste sur une lecture binaire de l'espace, mais nous verrons plus loin que l'accrochage nuance finement ce propos.

### 3.3.3. Palette

C'est dans l'esprit d'un design qui cherche à respecter le caractère individuel de la production artistique moderne, contemporain ou actuel que Denis Allison, préfère le blanc, ou toute autre couleur considérée comme neutre<sup>180</sup>. Ainsi, dans *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, la couleur est employée avec réserve : d'après la description d'Émanuelle Vieira, la palette se compose de *crème* et de *jaune* (nous dirions qu'un effet de *blanc cassé* domine l'espace). La couleur crème s'étend à la passerelle, le jaune parsème les murs. Cela crée une ambiance *chaude* et *accueillante* qui permet un regard fluide sur cette salle essentiellement monochrome. Enfin, le contraste chromatique d'une paroi semi-circulaire d'un gris foncé, visible dès l'entrée, ponctue le parcours et prépare le visiteur à pénétrer l'espace qui suit : l'alcôve, d'ailleurs peinte de la même couleur que le mur courbe.<sup>181</sup>

### 3.3.4. Éclairage

Les tableaux dans *Figuration et abstraction au Québec* sont éclairés par une lumière *projetée*. Ce type d'éclairage, défini par Jean-Jacques Ezrati, est une solution médiane entre la lumière *dirigée* (un éclairage homogène des surfaces verticales, diffusé en direction de l'objet<sup>182</sup>)

<sup>178</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>179</sup> Émanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 71.

<sup>180</sup> Entretien avec Denis Allison, designer en chef, Musée National des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewé le jeudi, 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département du design, MNBAQ. (Durée : 76 min.). Voir aussi Michael Belcher, *Exhibitions in Museums, Leicester Museum Studies Series*. Leicester: Leicester University Press; Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 129.

<sup>181</sup> Émanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 74.

<sup>182</sup> Il s'agit d'une sorte d'éclairage *all-over*, ce que Turner appelle du «wallwashing», effet parfois réalisé à l'aide d'appareils appelés «lèche-mur». Voir Janet Tuner, *Public places: lighting solutions for exhibitions, museums and historic*

et la lumière *cadrée* (qui n'éclaire que l'œuvre, en découpant la projection lumineuse à l'aide de «couteaux», de manière à ce que la source suive exactement le contour de l'objet)<sup>183</sup>.

Lorsqu'une source lumineuse se projette vers le bas, directement sur l'objet en dessous, celui-ci s'isole de son espace immédiat<sup>184</sup>. L'effet est en quelque sorte dramatique ou théâtral, mais à un moindre degré que si la lumière était projetée en contreplongée<sup>185</sup>. C'est ainsi qu'est éclairée la passerelle<sup>186</sup>. *Tête (en forme de Naja)* (1948) de Louis Archambault devait présenter un défi au designer: un éclairage trop puissant du bronze peut produire trop d'éclat (et possiblement éblouir le spectateur) mais affaibli, il occulte le rendement du détail<sup>187</sup>. *Lampe* (1960) de Jean-Paul Mousseau est la seule œuvre éclairée d'elle-même. Suspendue au fond de la passerelle, son accrochage, sa lumière, sa couleur et sa forme particulières incitent le visiteur à un moment de contemplation à ce point dans le parcours. D'après Janet Turner, en ce qui concerne la sculpture, il est préférable d'équilibrer un éclairage vertical (c'est-à-dire un éclairage provenant d'au-dessus de l'objet) avec un éclairage de rampes de projecteurs venant des côtés<sup>188</sup>. Ezrati arrive au même constat : les objets tridimensionnels, vus sous des angles différents «ne peuvent se contenter d'un éclairage unidirectionnel<sup>189</sup>». A ce propos, le flux résiduel de l'éclairage de base se diffuse dans l'espace de façon générale, et sans se diriger directement sur les sculptures au centre de la pièce. Celles-ci se font donc aussi éclairer latéralement par une source d'éclairage secondaire.

L'éclairage de l'alcôve est contrôlé par un détecteur de mouvement. Ce système protège les œuvres photosensibles<sup>190</sup> qui y sont présentées. Ainsi, leur temps d'exposition se prolonge – elles ne sont éclairées que lorsque des visiteurs ont franchi le seuil de l'espace<sup>191</sup>.

### 3.3.5. Outils interprétatifs : panneaux de textes, cartels et audio-guides

#### 3.3.5.1. Textes

Dès l'entrée, chaque section thématique est présentée tant par un texte au mur<sup>192</sup> que par une œuvre qui se situe au milieu de celui-ci<sup>193</sup>. Vers la gauche *Vénus et le Taureau* (1938) d'Alfred

---

spaces, Crans-Pres-Celigny, Rotovision, 1998, p. 82 ; Jean-Jacques Ezrati, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, Office de coopération et d'information muséographiques, 1999, p. 54.

<sup>183</sup> Jean-Jacques Ezrati, *op.cit.*, p. 54.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>185</sup> Selon Ezrati, c'est un éclairage en contre-plongée qui donnera un aspect «surnaturel» ou *théâtral* à l'objet: *Ibid.*, p. 60.

<sup>186</sup> Emmanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 73.

<sup>187</sup> Janet Turner, *op.cit.*, p. 111.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>189</sup> Jean-Jacques Ezrati, *op. cit.*, p. 60.

<sup>190</sup> Les œuvres sur papier sont «particulièrement» photosensibles : Peter Osbourne, «Security and Public Safety in Exhibitions», *The Manual of Museum Exhibitions*, p. 119.

<sup>191</sup> Emmanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 74; Janet Turner, *op.cit.*, p. 46.

<sup>192</sup> Voir l'intégralité de textes-murales à l'annexe 2.4.4.

Pellan illustre le volet *figuration*; vers la droite, *Signes cabalistiques* (1943) de Paul-Émile Borduas fait de même pour l'*abstraction*. Ainsi, le MNBAQ ne se gêne pas pour associer l'œuvre à un référent pédagogique et à un contenu interprétatif.

Le texte décrivant le thème de la figuration privilégie Pellan, qui, aura «un effet stimulant sur nos artistes». Similairement, celui de l'abstraction insiste sur Fritz Brandtner, Paul-Émile Borduas et les Automatistes, suivis de Jauran et des deux groupes de Plasticiens.

Le graphisme (par la police et par l'ordre d'affichage des langues) traduit la priorité accordée au français. Dans le titre situé au-dessus du texte thématique sur la *figuration*, ce mot est agrandi et sa couleur est plus foncée. Le mot *abstraction* s'affiche pareillement de l'autre côté de la salle. C'est une façon de présenter l'organisation des œuvres dans l'espace en identifiant les thèmes attribués à chacune des deux divisions.

### 3.3.5.2. Cartels

Des cartels d'information technique, dont chaque œuvre est dotée, sont parfois accompagnés de cartels allongés<sup>194</sup> en salle. Ces derniers apportent une nouvelle perspective sur treize œuvres choisies<sup>195</sup> en citant les artistes dont les propos sont souvent en rapport avec le thème de l'exposition. Le cas échéant, le cartel interprétatif se superpose à celui livrant l'information technique. Tous sont placés à la droite de l'œuvre.

Contrairement aux textes introductifs à l'entrée, les informations techniques bilingues se présentent de façon identique (taille, caractère, couleur...). Toutefois, le français est placé soit au-dessus (dans le cas du cartel de base) soit à la gauche (dans le cas du cartel allongé) en préséance sur l'anglais. Le fond des textes adopte la couleur du mur. Ainsi, l'espace que les œuvres partagent avec le récit est joué plus discrètement.

La majorité des cartels révèle avant tout la philosophie personnelle des artistes, souvent à l'égard de la figuration ou de l'abstraction. C'est ce qui s'énonce dans les propos sur *L'alpiniste* (1957) de Fernand Leduc : «L'art abstrait renonce à l'optique traditionnelle de la représentation et abandonne définitivement les attributs illusoires [...] Toute illusion naturaliste disparaît au profit de structures plastiques.»; de *Sans titre* (1955) de Louis Belzile «[...] J'ai éliminé le symbole-objet, mais j'exploite le symbole-émotion [...]»; et *Angle rouge* (1955) de Guido Molinari : «[...] la couleur

<sup>193</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>194</sup> Voir l'intégralité des cartels allongés à l'annexe 2.2.

<sup>195</sup> Ces œuvres sont les suivantes : Louis Belzile, *Sans titre* (1955); Paul-Émile Borduas, *Les pylônes de la porte* (1949); Jean Cartier, *Plat* (1954); Ulysse Comtois, *Monarchie éventuelle* (1954); Jean Dallaire, *Julie* (1957); Charles Daudelin, *Nature morte* (1946); Marcelle Ferron, *Retour d'Italie no 2* (1954); Suzanne Guité, *Le chercheur d'espace* (1948); Fernand Leduc, *L'alpiniste* (1957); Guido Molinari, *Angle rouge* (1955); Alfred Pellan, *Conciliabule* (1945); Jacques de Tonnancour, *Nu* (1943); Armand Vaillancourt, *Sculpture II* (v.1960).



et le plan [...] doivent être utilisés et intégrés dans une nouvelle fonction symbolique, propre à l'élaboration d'un nouveau langage qui soit vraiment adéquat à l'expression de l'individu, soit celui de la peinture abstraite.»

Dans le cartel de *Nu* (1943), la citation de Jacques de Tonnancour fait remarquer que la distinction entre les deux camps de la représentation picturale n'est pas absolue ni forcément évidente : «J'en suis venu, assez tôt dans ma considération des choses, à penser que la peinture la plus figurative peut devenir avec le temps une pure abstraction, comme une peinture abstraite peut être porteuse d'une énorme charge de réalité [...]». Pareillement, les mots de Charles Daudelin liés à *Nature morte* (1946) relativise le titre de l'exposition et invite le lecteur à chercher là où la figuration et l'abstraction convergent dans les œuvres présentes, peu importe leur classement :

Je ne considère pas l'œuvre artistique comme une reproduction exacte de la nature ou comme une pure abstraction du cerveau de l'artiste. Ces deux conceptions sont fausses. Je crois que l'œuvre d'art est la représentation d'un objet tiré de la nature et auquel l'artiste ajoute sa personnalité.

Dans le même esprit, la présentation de *Monarchie éventuelle* (1954) d'Ulysse Comtois précise :

Mon idéologie de l'art, c'est qu'il n'y a pas de catégories telles «art abstrait» ou «art figuratif». Ce ne sont pas des domaines naturellement en rupture. Au contraire, ils sont un seul domaine continu. C'est une question de degré, non d'espèces. Il y a des oeuvres qui sont plus ou moins abstraites. C'est tout.

Au Musée, on souhaite fournir un contenu moins théorique, plus «humaniste»<sup>196</sup>. Pour ce faire, le nom de l'artiste sur les cartels allongés est en rouge et une fonte typographique cursive simule l'écriture manuelle de l'artiste qui s'exprime<sup>197</sup>. Les cartels sont donc conçus pour se lire aisément. C'est ainsi que bon nombre de ces énonciations, au pluriel comme au singulier, se font à la première personne : «[...] nous sentions que nous avons besoin d'un style intense [...]»<sup>198</sup> ; «[...] J'aime jouer avec les espaces, j'aime les grandes surfaces»<sup>199</sup> ; «[...] Je crois que le vrai surréalisme

<sup>196</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.; Entretien avec Denis Allison, designer en chef, Musée National des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewé le jeudi, 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département du design, MNBAQ. (Durée : 76 min.).

<sup>197</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>198</sup> Extrait du cartel allongé de *Sculpture II* (1954) d'Armand Vaillancourt.

<sup>199</sup> Extrait du cartel allongé de *Julie* (1954) de Jean Dallaire.

est dans cette direction<sup>200</sup>»...Ce mode discursif accorderait une certaine intimité au récit et créerait l'illusion de saisir directement les pensées de l'artiste<sup>201</sup>.

Par son emploi du texte, le MNBAQ démontre qu'il est possible de fournir une interprétation des œuvres, en-dehors de celles-ci, et de guider modérément le visiteur tout en respectant les idéaux de notre époque concernant la mise en exposition sans surcharge de l'espace et sans trop d'instrumentalisation interprétative des oeuvres.

### 3.3.5.3. Audio-guide

Le récit de l'audio-guide est court; ne sont commentées que six œuvres sur soixante-quatorze en salle : *Conciliabule* (1945) d'Alfred Pellán, *Coq licorne* (1952) de Jean Dallaire, *Les pylônes de la porte* (1949) de Paul-Émile Borduas, *L'intrusion* (1956) de Claude Tousignant, *Mère et enfant* (1953) de Robert Roussil et *Chaise de jardin «Contour»* (1951) de Julien Hébert<sup>202</sup>. Chaque piste, longue de trois cent mots en moyenne, dure environ une minute et quarante secondes. De la sorte, et en comptant les treize récits de cartels allongés, dix-neuf œuvres sur soixante-quatorze, soit 26% du contenu exposé se trouvent interprétées.

Toujours dans l'esprit d'une approche *humaniste*, le commentaire de *Conciliabule* s'adresse directement au visiteur en lui posant une question : «Facile, direz-vous, de faire une analyse sérieuse de *Conciliabule* en démontrant sa dette envers Picasso et le cubisme, ou envers le surréalisme?» Celui de *Coq licorne* se réfère à lui-même et évoque une expérience personnelle et subjective:

Animal fétiche du Musée depuis que le tableau y est entré, le Coq licorne est à la fois raffiné, séduisant, rebelle et bagarreur. Ces qualités *me* rappellent justement quelques unes des personnalités fortes qui ont contribué à bâtir la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, affirmant sa présence et son rayonnement au pays comme à l'étranger.

Dans son ouvrage *Double exposures*<sup>203</sup>, Mieke Bal porte son attention sur l'identité du narrateur muséologique (auteur d'un texte en salle, voix de l'audio-guide...). Elle articule la syntaxe des échanges entre les trois «entités» de l'exposition, soit l'énonciateur, le récepteur et l'œuvre :

<sup>200</sup> Extrait du cartel allongé de *Conciliabule* (1945) d'Alfred Pellán.

<sup>201</sup> L'exception serait un passage obscur et introspectif d'énonciations pseudo-véridiques en série, provenant des écrits de Paul-Émile Borduas: «[...] Une forme en appelle une autre jusqu'à sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. [...] Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.» Ce texte, accompagnant *Les pylônes de la porte* (1949), au style plutôt sec, formulé de phrases parfois incomplètes, peut s'avérer quelque peu plus difficile à cerner. Par ailleurs, il s'avère le plus long de tous les cartels.

<sup>202</sup> Voir l'intégralité du récit de l'audio-guide pour cette exposition à l'annexe 2.3.

<sup>203</sup> Mieke Bal, *Double Exposures*, New York, Routledge, 1996, 338 p.

In expositions, a "first person", the expositor, tells a "second person", the visitor, about a "third person", the object on display, who does not participate in the conversation. But unlike many other constative speech acts, the object, although mute, is present<sup>204</sup>.

Lorsque l'énonciateur d'un élément discursif ne s'identifie pas dans l'exposition muséale, c'est que le musée se prononce à sa place. C'est le musée qui parle, car c'est l'institution qui expose l'objet : le geste d'exposer crée une dichotomie sujet/objet, ce qui permet au musée d'énoncer une *vérité* en rapport à l'œuvre, même lorsque le discours n'est pas explicite<sup>205</sup>. Dans le cartel de *Coq licorne*, la brève formulation à la première personne, le pronom «me» qui renvoie à un énonciateur anonyme mais qui se veut familier, incarne la voix de l'institution. Or, puisque les cartels allongés affichent des citations d'artistes, le «je» (implicite ou explicite dans le récit) en salle n'est généralement plus la marque de l'institution mais celle de l'artiste, à qui le musée délègue son autorité sur le discours de l'œuvre. On observe donc une instabilité des sujets énonciateurs qui relativise cette autorité.

Autour de *L'Intrusion*, on reconnaît la difficulté éventuelle pour certains visiteurs, d'expérimenter certaines œuvres : «Voyez *L'Intrusion*. Bien des visiteurs s'avouent incapables de voir une œuvre d'art dans ce carré rouge et blanc». Ensuite, tout en présentant un scénario doté d'une certaine dimension sociale, le commentaire pose une question indirecte à l'auditeur qui l'interpelle : «Et ceux qui disent pouvoir en faire autant auraient-ils vraiment eu l'audace, en 1956, d'aller à l'encontre de tout ce qui était acceptable pour créer une peinture dynamique au moyen de seulement deux couleurs?» Ainsi, le spectateur peut pondérer les choses en considérant l'œuvre devant lui. De la même façon, le Denver Art Museum tente de modifier l'orientation du récit d'exposition, axé sur la transmission d'informations, en évoquant plutôt l'expérience artistique et émotive des visiteurs : «Making a human connection, for example, was found to be important to art novices. "Human connection labels" focused on people – artists, patrons, users, and viewers-and employed such strategies as relaying first-person testimony and referring to the viewers' cultural context<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> Ibid., p. 3-4.

<sup>205</sup> «Exposing an agent, or subject, puts «things» on display, which creates a subject/object dichotomy. This dichotomy enables the subject to make a statement about the object [...] the discourse has a truth value: the proposition it conveys is either true or false». Ibid., p. 3.

<sup>206</sup> Lisa C. Roberts «Changing Practices of Interpretation (1997)», *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (sous la dir. De Gail Anderson), Walnut Creek; Toronto, AltaMira Press, 2004, p. 219.

### 3.4 Le contenu

#### 3.4.1. Statistiques

Durée : 10 mai 2001-

Salle 2

Surface d'exposition : 300 m<sup>2</sup>

Nombre d'œuvres : 74

Nombre d'artistes : 40

Artistes :

Louis Archambault, Mario Bartolini, Denyse Beauchemin, Henri Beaulac, Léon Bellefleur, Louis Belzile, Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Thérèse Brassard, Maurice Brault, Jean Cartier, Ulysse Comtois, Jean Dallaire, Charles Daudelin, Georges Delrue, Françoise Desrochers-Drolet, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Armand Filion, Pierre Gauvreau, Suzanne Guité, Julien Hébert, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme, Anne Kahane, Fernand Leduc, Jean-Paul Lemieux, Rita Letendre, Jean McEwen, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle, Robert Roussil, Françoise Sullivan, Jacques de Tonnancour, Fernand Toupin, Claude Tousignant, Armand Vaillancourt.

#### 3.4.2. Signature

De nos trois études de cas, le MNBAQ est le seul musée à posséder un département du design. L'équipe du département se compose de quatre personnes : une graphiste, un technicien au montage, un ébéniste et un designer en chef, Denis Allison, qui, entre autres, se charge de la conception et de l'entretien du design de toutes les expositions permanentes au MNBAQ, dont *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*<sup>207</sup>. Yves Lacasse, directeur des collections, est directeur du projet de cette exposition. Michèle Grandbois, conservatrice d'art moderne (avec la collaboration de Paul Bourassa, conservateur des arts décoratifs et du design) se charge du commissariat et de la rédaction des textes. A titre de contractuelle, l'historienne de l'art Anne Benichou a effectué la recherche. Paquebot design, une firme de Québec, signe le graphisme.

#### 3.4.3. Aperçu général

*Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* met en vedette soixante-quatorze œuvres<sup>208</sup> appartenant aux deux courants à travers desquels s'exprimaient les préoccupations principales de l'art moderne. La salle est divisée en deux par un axe central qui articule ces volets thématiques. Les groupes d'artistes représentés dans l'exposition dévient de l'académisme et de la figuration traditionnelle, ou ils s'y opposent carrément (on retrouve les fondateurs et des membres de la Société d'art contemporain, des Automatistes, des Plasticiens, des Artistes non-figuratifs de Montréal...).

<sup>207</sup> Entretien avec Denis Allison, designer en chef, Musée National des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewé le jeudi, 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département du design, MNBAQ. (Durée : 76 min.).

<sup>208</sup> Voir la liste complète des œuvres à l'annexe 2.1.

Comme l'accrochage rend flou les frontières thématiques, nous choisissons de parcourir l'itinéraire à travers la catégorie du médium car on trouve dans cette exposition un parti-pris moins picto-centrique que dans les deux autres cas de notre étude<sup>209</sup>. La peinture à l'huile occupe le plus grand pourcentage de la sélection d'œuvres, soit 28% (toute peinture confondue, ce chiffre augmente à 39%). Ce sont ensuite les œuvres sur papier et les arts décoratifs qui occupent chacun un quart (24%) de l'accrochage. La sculpture est le médium le plus faiblement représenté (13%). A trois œuvres chacun, Mario Bartolini, Alfred Pellán, Charles Daudelin, Louis Archambault et Paul-Émile Borduas bénéficient d'une visibilité accrue dans l'accrochage, ainsi que les femmes qui comptent pour 20% des artistes représentés (mais seulement 14% du contenu exposé). Les œuvres datent des années 1940 et 1950. Selon nos observations, 7% de l'accrochage dépasse le cadre temporel, 18% du contenu exposé couvre la période de 1940-49 et la dernière décennie occupe plus des trois quarts de l'exposition. La figuration peinte s'étale sur trois séries correspondant à peu près aux espaces subdivisés par les parois émergentes de la passerelle. Dans la première séquence, une série de tableaux de genre illustre une figuration plutôt conventionnelle, s'inscrivant dans les catégories classiques de la représentation. Un second regroupement de quatre tableaux enchaîne sur une figuration hybride ou ambiguë, où l'abstraction pointe et met en doute leur inclusion dans le volet *figuration*. Un troisième segment revient à une figuration plus évidente. La peinture abstraite compte deux séries : l'automatisme et le plasticisme. La première survole un ensemble d'œuvres de Paul-Émile Borduas avant de passer à celles des peintres affiliés à sa pratique. La seconde distingue trois segments : la première et seconde vague plasticienne, représentées par les chefs de chaque mouvance, et une section consacrée à d'autres artistes de ce mouvement. La suite de sculptures longeant la passerelle constitue la seule série de ce médium. Les arts décoratifs se partagent en quatre vitrines, dont chacune regroupe un ensemble de céramiques. Celle disposée sur la passerelle, rassemble à la fois la céramique et l'orfèvrerie. De ce fait, le nombre de sous séries culmine à sept dans l'exposition.

Quatre sculptures et trois créations design sont distribuées dans l'espace au travers des dix séries<sup>210</sup>. Elles s'y intègrent en quelque sorte mais en insistant surtout sur les points comparatifs et divergents avec les œuvres environnantes et en rapprochant deux registres de la création, le *high* et le *low art*. En raison de leur autonomie relative par rapport aux récits déjà

<sup>209</sup> Comme nous l'avons vu, la peinture représente 72% du contenu exposé dans *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* au MACM. Ce même médium compte pour 67,1% du contenu dans *Art contemporain (depuis 1945)* au MBAM. Nous développons la nature de cette quantification dans la section «Aperçu» de chaque chapitre.

<sup>210</sup> Nous nous référons aux œuvres suivantes : *Sans titre* (1960) de Françoise Sullivan, *La partie de balle* (1955) d'Anne Kahane, *Elsa* (1947) de Charles Daudelin, *Sculpture II* (1960) d'Armand Vaillancourt, *Lampe* de Jean-Paul Mousseau, *Chaise de jardin* « Contour » de Julien Hébert et *Fauteuil* (v.1950) d'Henri Beaulac.

établis par l'accrochage et par leur singularisation dans l'espace, nous préférons désigner ces sept insertions comme des ponctuations relatives aux rapprochements d'œuvres déjà mentionnées, mais pas forcément comme des sous-séries. Nous aborderons plus loin la place de chacune de ces œuvres dans la description de parcours. La onzième et ultime série de l'exposition regroupe les œuvres sur papier dans l'alcôve (Fig.10, p. xviii).

#### 3.4.4. Particularité de l'exposition

*Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* se différencie par ses considérations pour la création au sens large, ce qui comprend les beaux-arts mais aussi les médiums dits moins «nobles» propres aux arts décoratifs et au design. La nouvelle figuration sert autant que l'abstraction à illustrer les mutations plastiques de l'époque. Si figuration et abstraction structurent l'espace, c'est plutôt dans le but d'établir un champ d'investigation au centre duquel on examine le terrain fusionnel qui existe entre eux. (Sur le plan physique, cette piste exploratrice se manifeste clairement dans l'espace par le décor central consacré aux deux volets et où dominant des œuvres non picturales qui articulent tout l'espace).

#### 3.4.5. Visite proposée

##### 3.4.5. 1. Salle 2

##### 3.4.5. 1.1. Peinture

A travers de grandes portes vitrées, l'exposition devient perceptible au visiteur avant même qu'il ne franchisse l'entrée. Le visiteur remarquera aussitôt un grand tableau qui lui fait face : *Nu* de Jacques de Tonnancour<sup>211</sup>. Accroché sur une paroi amovible, à la gauche de la passerelle centrale, il dirige le visiteur vers une première série de sujets conventionnels<sup>212</sup> : une nature morte intitulée *Fleurs et dominos* (1940) un second nu, *Conciliabule* et un sujet mythologique, *Vénus et le taureau* d'Alfred Pellan. Du côté opposé de la paroi sur laquelle est accroché *Nu*, le visiteur

<sup>211</sup> Dans l'accrochage original, cette place était cédée à *Conciliabule* (1945) d'Alfred Pellan. *Tropique* (1955) de Paul-Émile Borduas occupe une place symétrique à la droite de la passerelle<sup>211</sup>. Cependant, notre trajet nous portera tout d'abord du côté de la *figuration*.

<sup>212</sup> La nature morte est reconnue comme genre distinct dès le XVII<sup>e</sup> siècle, appartenant alors à la catégorie du petit genre dans la hiérarchie codifiée en France par André Félibien, historien et critique d'art de l'Académie à l'époque de Louis XIII. Le nu et la figure mythologique comblent les scènes peintes depuis l'Antiquité. La scène de genre devient populaire en Flamande du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle renversera progressivement la suprématie de la peinture historique et deviendra la forme picturale dominante dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Hans J. Van Miegroet. © Oxford University Press 2007-2009. «Still-life». Sur le site *Grove Art Online. Oxford Art Online* [en ligne]. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T081448>>. Consulté le 3 février 2009 ; André Félibien, sieur des Avaux et de Javerzy, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Farnborough, Gregg Press, 1967, 696 p. ; David Rodgers. © Oxford University Press 2007-2009. «Nude». Sur le site *Grove Art Online. Oxford Art Online* [en ligne]. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T062999>>. Consulté le 3 février 2009 ; Helen Langdon. © Oxford University Press 2007-2009. «Genre». Sur le site *Grove Art Online. Oxford Art Online* [en ligne]. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T031326>>. Consulté le 3 février 2009.

découvre une scène de genre, *La Fête-Dieu à Québec* (1944) de Jean-Paul Lemieux et *Nature morte* de Daudelin.

Pellan est cosignataire de *Prisme d'Yeux*, publié en février 1948, un manifeste portant le nom du collectif qu'il représente et rédigé par Jacques de Tonnancour. Ensemble, les deux artistes représentent un groupe de créateurs sans doctrine précise, «absents de chef», qui tiennent à leur «indépendance individuelle», demeurant tolérants du «pluralisme des options picturales et idéologiques<sup>213</sup>». L'ouverture de *Prisme d'Yeux* face à l'effervescence artistique propre à cette époque prépare le visiteur pour la suite transitoire du volet *figuration*.

Cette deuxième série d'œuvres pousse le thème à l'extrême, au point de remettre éventuellement en question leur juste place de ce côté de la salle : à la gauche, au mur se côtoient *Ville* (1948) de Fritz Brandtner et *La Fontaine d'Aréthuse* (1957) d'Albert Dumouchel. Vers la droite, la passerelle projette un autre support d'accrochage vers le volet de la *figuration* : d'un côté de la cimaise et perpendiculaire à *Ville* s'affiche un deuxième tableau de Brandtner, *Composition en doré, rouge, bleu et noir* (1939). De l'autre côté de la cimaise, *Crâne à plumes* (1958) de Paterson Ewen. Ces quatre toiles laissent à peine reconnaître les éléments figuratifs. Elles nous démontrent d'autant plus que l'art moderne n'est plus soumis au mimétisme<sup>214</sup>. La vision et la fantaisie personnelles priment sur la reproduction d'une réalité concrète.

Indubitablement, la première division présente de l'art proprement figuratif. Dès le second volet, les œuvres s'y apparentent de façon plus allusive. Dans *Ville*, la juxtaposition de masses verticales suggère une vue de gratte-ciels, quoique la composition pourrait facilement céder à l'interprétation abstraite et géométrique. De par le référent qui inspire son titre, *Ville* évoque une scène urbaine. Il va de même pour *La Fontaine d'Aréthuse* : alors que certains artistes abstraits éviteraient toute référence à des idées ou des images pouvant encourager une lecture figurative de leurs œuvres, Dumouchel n'hésitera pas d'accorder à son tableau lyrique un titre renvoyant au récit mythologique d'une nymphe de l'entourage de la déesse Artémis. Dans *Composition en doré, rouge, bleu et noir*, de Brandtner, les formes oculaires et autres courbes évoquent un certain cubisme biomorphique, mais ces indices oniriques s'insèrent dans une organisation géométrique quelque peu *mondrianesque* de quadrilatères en blanc, noir ; rouge et bleu. Par ailleurs, le titre de l'œuvre est dans l'esprit de Mondrian. La «composition» de Brandtner matérialise assurément l'hybridité entre la figuration et l'abstraction. Il produira de l'art figuratif, «à la manière de ses

<sup>213</sup> Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal : La Presse, 1973, p. 67.

<sup>214</sup> Fernande St-Martin, «Introduction», *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Montréal, Le Musée d'art contemporain, 1976, p. 12.

maîtres<sup>215</sup>» mais deviendra ami de Borduas, se liera aux Automatistes et adoptera rapidement une approche plus abstraite<sup>216</sup>. Tout comme *Ville* de Brandtner, Ewen exprime une réalité concrète par une forme abstraite.

La troisième phase de la section *figuration* assume plus franchement que la précédente un caractère figuratif et paraît libre cette fois des conventions picturales auxquelles adhère la première. La fantaisie surréaliste et la couleur éclatante empruntent à un monde intérieur merveilleux parfois directement inspiré de l'art enfantin<sup>217</sup> : spores et micro-organismes amibiens dans *Souvenir des bêtes enchantées* (1950) de Léon Bellefleur, d'insolites figures cauchemardesques aux regards angoissants dans *La Brousse* (1954-58) de Charles Daudelin, créatures microbiennes dans *Julie*, animal chimérique dans *Coq licorne*...tant d'êtres étranges issus de l'imaginaire ne sont pas sans rappeler le bestiaire emblématique de l'œuvre de Pellan qui, toutefois, ne se manifeste pas dans *Figuration et abstraction*, vraisemblablement parce qu'il a envahi le musée par ailleurs: une «fourmi» géante et fabuleuse<sup>218</sup> abrite le Jardin Pellan (pavillon Gérard-Morisset); dans l'Espace Pellan (pavillon Charles-Baillargé), les enfants découvrent *Le bestiaire*, une exposition permanente d'une quarantaine de *Mini-bestiaires*. Avec trois tableaux, Pellan demeure néanmoins l'un des artistes privilégiés dans l'accrochage de la salle. De plus, il est davantage choyé dans la programmation permanente du Musée : l'exposition *Pellan* dans la salle 12 (pavillon Charles Baillargé) est à l'affiche depuis le 1 mars 2007. Compte tenu du temps nécessaire à créer une exposition, nous pouvons penser que le nombre d'œuvres de l'artiste dans *Figuration et abstraction* est en quelque sorte lié aux premières considérations associées à la sélection du contenu monographique exposé ailleurs. En revanche, étant donné le parti-pris de l'exposition analysée, il se peut aussi que le nombre d'œuvres de Pellan n'eut pas été augmenté sans les autres du Musée : après tout, *Figuration et abstraction* présente un éventail artistique dans lequel grands maîtres et créateurs moins célébrés sont souvent sur un pied d'égalité.

Le long d'un circuit linéaire divisé en quatre sections, l'accrochage de la peinture abstraite présente les Automatistes et les Plasticiens. Paul-Émile Borduas est le premier artiste représenté dans le parcours vers la droite depuis l'entrée : *Tropique* (1955) profite d'une place symétrique à celle de *Nu* de Jacques de Tonnancour. *Signes cabalistiques* occupe également un lieu privilégié

<sup>215</sup> De 1948 à 1950, Ewen sera l'élève successif de John Lyman, d'Arthur Lismer et de Goodridge Roberts.

<sup>216</sup> Gisèle Deschênes, *et al.*, *Le Musée du Québec, 500 œuvres choisies*, Québec, Ministère des affaires culturelles, Direction des communications : Ministère des communications, Direction générale des publications gouvernementales, 1983, p. 210.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>218</sup> Il s'agit d'une bestiole surdimensionnée à la même image que la figurine *Mini-bestiaire no 22* (vers 1971, n° d'acquisition 2004.609).



puisqu'il figure au milieu du texte introduisant l'*abstraction*. *Les pylônes de la porte* complète la série.

Le Musée d'art contemporain de Montréal (le MACM) possède au-delà d'une centaine d'œuvres de Paul-Émile Borduas. Le Musée des beaux-arts de Montréal (le MBAM) en compte une cinquantaine. Il peut sembler ironique que le musée national du Québec ne possède que très peu d'œuvres<sup>219</sup> d'un artiste aussi capital pour la doxa culturelle. De ce fait, le fondateur des Automatistes est forcément moins important dans *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Le contenu de la collection exposée contribue certainement à ce que le musée adopte une position anti-doxique dans ses expositions de l'époque moderne.

L'espace suivant situe des Automatistes : *Trame écarlate*<sup>220</sup> (1954) de Fernand Leduc, *Hommage à Giordano Bruno* (1948) Pierre Gauvreau, *Retour d'Italie no 2* (1954) Marcelle Ferron et *Abstraction* (1954) de Jean-Paul Riopelle. Jean McEwen n'appartient pas au cercle de ces artistes, mais tire son inspiration de l'œuvre de Borduas<sup>221</sup>. Ainsi, *Blanc, marges orangées* (1955) de McEwen s'insère dans ce segment.

Parce qu'il possède plusieurs Jean-Paul Riopelle<sup>222</sup>, le MNBAQ peut d'une certaine manière compenser ses lacunes en œuvres de Paul-Émile Borduas. S'il n'y a qu'une seule œuvre de Riopelle dans *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, le Musée lui consacre en revanche une exposition monographique, *Riopelle* (en cours depuis le 18 mai 2000). Tel que nous l'avons vu dans le cas de Pellan, l'insertion d'une salle monographique sur la programmation permanente influe sur sa représentation dans l'accrochage de *Figuration et abstraction*. Par ailleurs, l'effet des salles monographiques sur le récit de la salle est celui d'une démocratisation de l'art : selon la relecture thématique de *Figuration et abstraction au Québec*, non seulement les grands maîtres se retrouvent sur un pied d'égalité avec les artisans, designers et autres artistes dont le statut serait moins élevé que les peintres ou les sculpteurs (en l'occurrence les artistes graphiques), mais ils sont moins visibles en raison de leur présence ailleurs. Le parti-pris est donc concerté à plus d'un

<sup>219</sup> Si nous nous référons à la base de données *Info-Muse* créée par la Société des musées québécois, le MNBAQ possède dix-huit œuvres de Paul-Émile Borduas. Voir © Réseau Info-Muse de la Société des musées québécois (SMQ-RCIP). 1999-. *Base de données Info-Muse (BDIM)* [en ligne]. <[http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f\\_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1](http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1)>. Consulté le 20 avril 2009.

<sup>220</sup> Cette œuvre est substituée en 2007 par *La dernière compagne de Napoléon* du même artiste. Celle-ci est accompagnée d'un cartel.

<sup>221</sup> Gisèle Deschênes, *et.al.*, *op.cit.*, p. 209.

<sup>222</sup> Selon la base de données *Info-Muse* créée par la Société des musées québécois, le MNBAQ possède quatre-cent-vingt-quatre œuvres de Jean-Paul Riopelle. Voir © Réseau Info-Muse de la Société des musées québécois (SMQ-RCIP). 1999-. *Base de données Info-Muse (BDIM)* [en ligne]. <[http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f\\_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1](http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1)>. Consulté le 20 avril 2009.

niveau. En outre, la position anti-doxique du Musée par rapport aux œuvres de Borduas dépend des contraintes de sa collection, mais la relecture historique qu'il entreprend va bien au-delà de cet obstacle. Si nous faisons un survol des dernières années, la programmation du Musée sort souvent du pictocentrisme et cède la place à l'interdisciplinarité. En ce qui a trait aux artistes de *Refus global*, faisons mention de *Madeleine Arbour. Espace de bonheur* (9 novembre 2000 au 8 avril 2001) et *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron* (2 décembre 1998 au 22 février 1999)<sup>223</sup>. Les expositions temporaires aussi mettent plutôt en vedette d'autres artistes de *Refus global* que de son auteur<sup>224</sup>. Dans toute l'histoire du MNBAQ<sup>225</sup>, Borduas ne s'est vu consacrer que trois expositions temporaires (*La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* (22 février au 3 octobre 1999) ; *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite* (29 septembre au 14 novembre 1982) et *Rétrospective Paul-Émile Borduas* (20 juin au 15 juillet 1962). En comparaison, Pellan<sup>226</sup>, Riopelle<sup>227</sup> et Leduc<sup>228</sup> en ont eu cinq chacun.

Suite à sa découverte des Automatistes, le visiteur prendra conscience d'un accrochage plasticien; la première vague d'abord : quatre minuscules tableaux *Sans titre* (1955) de Jauran (Rodolphe de Repentigny) et de ses trois contresignataires Fernand Toupin, Louis Belzile et Jean-Paul Jérôme. Afin de corriger une lacune dans la collection<sup>229</sup>, le musée obtient un prêt généreux assuré de cinq ans<sup>230</sup> : *Angle rouge* de Guido Molinari. Au même titre que *L'intrusion* de Claude Tousignant, Molinari représente les Nouveaux Plasticiens de la seconde vague. Deux autres exemples complètent ce segment : Ulysse Comtois, d'abord automatiste au début des années 50, évolue déjà vers un style plus personnalisé et contrôlé dans *Monarchie éventuelle*. Cosignataire de

<sup>223</sup> En dehors des artistes de *Refus global*, d'autres exemples relativement récents existent : *Doublures. Vêtements de l'art contemporain* (19 juin au 12 octobre 2003) ; *Alechinsky : 50 ans d'imprimerie* (12 décembre 2002 au 23 mars 2003) ; *Le fil de l'art. Les broderies des Ursulines de Québec* (6 juin au 17 novembre 2002) ; *Ellipse. L'art sur le Web* (14 novembre au 1 décembre 2002) ; *De quelques usages du dessin* (24 mai au 26 août 2001).

<sup>224</sup> *Fernand Leduc. Libérer la lumière* (11 mai au 15 octobre 2006) ; *Riopelle. Impressions sans fin* (20 octobre 2005 au 8 janvier 2006) ; *Hommage à Jean Paul Lemieux* (3 février au 24 avril 2005) ; *Rita Letendre. Aux couleurs du jour* (13 novembre 2003 au 4 avril 2004) ; *Riopelle au Musée du Québec, l'événement* (31 août - 29 septembre 2002) ; *Fernand Leduc : œuvres récentes* (1992-1996) (24 septembre 1997 au 4 janvier 1998).

<sup>225</sup> Nous confondons ici les expositions temporaires, permanentes et itinérantes.

<sup>226</sup> *Le Bestiaire. Les Animaux imaginaires de Pellan* (10 novembre 1996 au 27 septembre 1998) ; *Alfred Pellan, une rétrospective* (13 octobre 1993 au 30 janvier 1994) ; *Pellan* (7 septembre au 8 octobre 1972) ; *Alfred Pellan* (16 février au 7 mars 1961) ; *Alfred Pellan* (12 juin au 7 juillet 1940).

<sup>227</sup> *Riopelle. Impressions sans fin* (20 octobre 2005 au 8 janvier 2006) ; *Riopelle au Musée du Québec, l'événement* (31 août au 29 septembre 2002) ; *Riopelle. L'Hommage à Rosa Luxemburg* (17 avril au 19 mai 1996) ; *Jean-Paul Riopelle : peinture 1946-1977* (9 décembre 1981 au 24 janvier 1982) ; *Peintures et sculptures de Riopelle* (13 juin au 16 octobre 1967).

<sup>228</sup> *Fernand Leduc. Libérer la lumière* (11 mai au 15 octobre 2006) ; *Fernand Leduc : œuvres récentes* (1992-1996) (24 septembre 1997 au 4 janvier 1998) ; *Fernand Leduc. Dix ans de microchromies, 1970-1980* (14 janvier au 1er mars 1981) ; *Fernand Leduc* (31 mars au 2 mai 1971) et *Fernand Leduc* (9 mars au 3 avril 1966).

<sup>229</sup> Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>230</sup> Prêt de la collection de l'artiste.

*Refus global*, Fernand Leduc s'éloigne ensuite de Borduas qui déplore sa nouvelle orientation plastique : avec *L'Alpiniste* il s'inscrit dans l'école du hard-edge.

#### 3.4.5.1.2. Sculpture

Les trois premières séries de peinture brouillent les frontières de la figuration et de l'abstraction au sein d'un même tableau. La section sculpture se consacre entièrement à cette fusion. Les oeuvres sont pour la plupart alignées au centre de la pièce sur des socles de hauteurs variées. La présentation les rend toutes visibles et les déploie sur la passerelle en ordre «croissant» depuis l'entrée<sup>231</sup> : *Urne* (1949) de Louis Archambault, *Le chercheur d'espace* de Guité, *Tête (en forme de Naja)* et *L'appel* (1946) d'Archambault, *Figure architecturale* de Filion et enfin *Mère et enfant* de Roussil.

Quatre sculptures sont distribuées ailleurs dans la salle. *Sans titre* de Sullivan, pourtant associée au *Refus global*, se situe parmi la nouvelle figuration avec Pellan et de Tonnancour. L'abstraction contrastante de la structure géométrique en acier soudé et plié sert nettement de point de comparaison. De la même façon, la multiplicité de personnages minuscules dans *La partie de balle* de Kahane souligne l'absence d'un référent discernable dans l'entourage de peintures hybrides par Brandtner, Dumouchel et Ewen. *Elsa* de Daudelin s'associe aux œuvres avoisinantes de plusieurs façons: d'abord, en tant que figurine humanoïde, elle s'inscrit dans le volet *figuration*. Ensuite, la nature ambiguë de l'être imaginaire qu'elle représente l'associe aux bestiaires peints qui l'entourent. Finalement, elle incite à percevoir le mobilier de Beaulac (*Fauteuil*) comme une sculpture. Au fond de la salle, au seuil de l'alcôve, du côté *abstraction*, on aperçoit un grand objet longiligne suspendu au plafond. Dans l'exposition, c'est un des meilleurs exemples d'une forme tri dimensionnelle purement abstraite. Les artistes qui cherchent à s'évader de la figuration se tournent typiquement vers la géométrie. Vaillancourt privilégie les formes triangulaires, cubiques et parfois tubulaires<sup>232</sup> comme nous le voyons dans *Sculpture II* (1960-61).

L'accrochage de sculptures figuratives ou abstraites est mixte. Mais encore une fois, l'osmose s'intensifie : la sculpture moderne adopte de nouvelles formes. En figuration, elle se simplifie et se stylise ; en revanche, le biomorphisme est chose commune en abstraction ; ce qui fait qu'en fin de compte la sculpture moderne est épurée, parfois géométrisée, puis ses références ou allusions iconographiques cèdent la place à l'imagination, et dans l'œil du créateur et dans celui du regardeur. Chez la plupart des artistes modernes, la nature, notamment le corps humain, reste

<sup>231</sup> Cette hiérarchie se fonde sur la hauteur des sculptures, afin que toutes soient perceptibles depuis l'entrée : Emmanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 71.

<sup>232</sup> Louise Beaudry. © La Fondation Historica du Canada 2009. «Vaillancourt, Armand J.R.». Sur le site *L'encyclopédie canadienne* [en ligne]. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0008291>>. Consulté le 27 janvier 2008.

une source d'inspiration capitale. Archambault s'inspire de la faune dans *L'Appel*, mais bien d'autres productions exposées renvoient à des figures humaines ou biomorphiques: *Mère et enfant*; *Tête (en forme de Naja)*; *Elsa*; *Figure architecturale*...Inversement, Suzanne Guité abandonne l'idée de représenter ou de renvoyer au monde extérieur pour explorer à une «vision intérieure»<sup>233</sup> (*Le chercheur d'espace*). *Sans titre* de Sullivan travaille les notions de mouvement<sup>234</sup> et de rythme<sup>235</sup>, deux principes de base chez cette artiste multidisciplinaire. L'art de ces femmes met l'accent sur la découverte des propriétés intrinsèques des matériaux et sur leurs possibilités techniques et expressives. Ces qualités priment donc sur l'iconographie.

### 3.4.5.1.3. Arts décoratifs

Les avant-gardes de la modernité s'affrontent sur la grande question de la représentation en termes des polarités de la figuration et de l'abstraction. Le tumulte que provoque ce débat dans les beaux-arts trouve des échos en art décoratif et en design. Le MNBAQ possède une importante collection de céramiques modernes. *Figuration et abstraction au Québec* présente un éventail modeste de la création artisanale.

Les arts décoratifs s'immiscent au sein des séries de beaux-arts. Au milieu de l'espace occupé par la peinture automatiste surgit une vitrine exposant *Bol* (1956) et *Vase* (1958), deux faïences de la céramiste Denyse Beauchemin. Plus loin, toujours du côté *abstraction*, une seconde vitrine de céramiques occupe la section des peintres plasticiens : Mario Bartolini, intéressé au ludique dès les années 50 crée un «jeu imaginaire», une série anthropomorphique de quatre *jouets* : *Jouet*, *La Grande fille*, *Jeu d'une silhouette* et *Sentinelle* (1956). Ces abstractions miniatures néo-cubistes<sup>236</sup> en terre-cuite ressemblent à des personnages. Les terre-cuites de Bartolini brouillent la frontière entre la sculpture et l'art décoratif. Par leur matériau, elles appartiennent plutôt à cette dernière catégorie. Par leur forme et par leur absence de fonction utilitaire, elles s'inscrivent dans la première. Le matériau partagé par certaines productions crée des liens entre art et artisanat: en faïence, la sculpture *Urne* d'Archambault<sup>237</sup> se situe à proximité des céramiques aux titres de *Bol* et de *Vase* de Beauchemin ; en terre-cuite, *L'appel* côtoie la série de Bartolini.

<sup>233</sup> Société des musées québécois. «Observatoire des musées. Musées à découvrir. Réserve virtuelle : Art. Suzanne Guité. Le Chercheur d'espace». Sur le site *Société des musées québécois* [en ligne]. <<http://www.smq.qc.ca/mad/reserve/index/vignette/art/beauxarts/contemporain/sculpture?NumeroAccession=MUQU51.113>>. Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>234</sup> Françoise Sullivan, *rétrospective : Musée d'art contemporain, Montréal, 19 novembre 1981 – 3 janvier 1982*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1981, p. 23

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.25

<sup>236</sup> Michel Martin, «Introduction», *La sculpture au Québec, 1946-1961 : naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 24.

<sup>237</sup> Archambault est connu aujourd'hui pour ses œuvres publiques monumentales, mais il avait réalisé d'abord des sculptures, de format petit ou moyen, en céramique, médium auquel il s'initia à l'École des beaux-arts dans les années 1930 : Gisèle Deschênes et al., *op.cit.*, p. 354.

Une grande vitrine sur la passerelle expose trois émaux sur cuivre : *Plat* (1957) de Thérèse Brassard et *Plat aux poissons* et *Plat* (tous les deux de 1954) de Françoise Desrochers-Drolet. Un quatrième en argent (*Plat*, 1954) par Georges Delrue, orfèvre et joaillier renommé, les accompagne. *Pendentif* (1950) également de Delrue, côtoie une dernière création en métaux précieux, *Calice* (1957) en argent et en or de Maurice Brault.

Le parcours de Delrue illustre la porosité des sections thématiques. L'orfèvre désirait exprimer et recréer en métal ce qui se produisait alors en peinture et en sculpture<sup>238</sup>. Ses nombreux amis peintres (Pellan, Daudelin, Bellefleur, Dumouchel, et Archambault, Lucien Morin, André Jasmin – tous présents, à l'exception des deux derniers, dans l'exposition du MNBAQ) le poussèrent vers la quête d'un style contemporain en bijouterie. Il abandonna l'imitation, les motifs (surtout floraux) et l'ornementation et privilégia l'abstraction<sup>239</sup>. A cet égard, Simone Gélinas soutiendra en 1950 que les bijoux de Delrue ne sont pas sans rappeler les tableaux de Braque ou de Picasso. Toujours selon Gélinas, c'est la conception ambitieuse de Delrue qui fera sa renommée, car c'est grâce à lui que l'orfèvrerie, devenu stagnante voire «décadente» au Québec (notamment parce que la bijouterie est associée à la religion) se retrouva «sur un pied d'égalité avec la peinture, la sculpture [et] l'architecture<sup>240</sup>».

Les créations de Brassard et Desrochers-Drolet se fusionnent à l'orfèvrerie en raison de leur éclat et de leur utilisation de métaux. Elles se distinguent des céramiques mates de Bartolini ou de la glaise semi-brillante de Beauchemin ou encore de Cartier. Comme Brassard est peintre avant tout<sup>241</sup>, ses émaux sur cuivre sont très colorés<sup>242</sup>.

Après quatre années de dessin et de composition décorative à L'École des beaux-arts de Québec, Desrochers-Drolet en vient à l'étude de la céramique<sup>243</sup>. L'attention à l'illustration (un motif de poisson) et le dessin finement tracé dans *Plat aux poissons* reflètent sa formation et sa tendance figurative<sup>244</sup>.

La fin du segment *abstraction* propose une troisième et ultime vitrine de céramiques. Le motif abstrait est propre au langage contemporain qui caractérise la production de Cartier au

<sup>238</sup> Robert Ayre, «Creative Craftsmanship in Jewelry», *Canadian Art*, printemps, v. 8, n° 3, 1951, p. 102.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>240</sup> Simone Gélinas, *op.cit.*, s.p.

<sup>241</sup> Léon-Bernard L., *op.cit.*, s.p.

<sup>242</sup> Gisèle Deschênes, *et.al.*, *op.cit.*, p. 353.

<sup>243</sup> Omer Parent, «Françoise Desrochers-Drolet», *Arts et pensées*, n° 4, juillet 1951, p. 105.

<sup>244</sup> Léon-Bernard L., *op.cit.*, s.p.

début des années 50. Son inspiration par la nature<sup>245</sup> se traduit dans *Plat* par des motifs floraux stylisés et géométrisés.

Trois créations mobilières du design québécois complètent l'accrochage : *Lampe* de Mousseau marque la fin de la présentation d'œuvres sur la passerelle. Son emplacement suggère que cet objet puisse également être interprété comme sculpture. Toujours au fond de la salle, aux extrémités de chaque côté, l'œil rencontre, en symétrie, *Fauteuil* de Beaulac, place à gauche, du côté de *figuration*, et *Chaise de jardin «Contour»* d'Hébert, à droite, du côté *abstraction*, chacun reposant sur une étagère individuelle. Dans *Lampe*, l'élément abstrait se situe dans la forme organique et la fusion chromatique. L'abstraction de la forme de la chaise d'Hébert (et subséquemment de sa fonctionnalité) est mise en contexte par les propos de l'artiste :

Je pense qu'une chaise, c'est une sculpture dans le milieu de la pièce....La signification de la forme de la chaise est aussi présente, aussi vraie que la signification d'une sculpture abstraite, par exemple. Quand la sculpture représentait quelque chose, évidemment on aurait pu éviter de penser comme ça. Mais maintenant, il n'y a pas de problème vraiment. Une chaise, c'est une sculpture. C'est une forme dans l'espace.

Julien Hébert, 1982<sup>246</sup>.

Par l'accrochage, nous sommes invités à revoir notre concept de ces objets utilitaires comme sculptures abstraites. Inversement, *Fauteuil* se lit plutôt comme un meuble : la thématique *figuration* dans laquelle il s'inscrit encourage l'identification de l'objet reconnaissable en tant tel quel.

### 3.4.5.2. Alcôve

La salle s'ouvre sur une alcôve en fin de parcours, espace intime, réservé aux œuvres sur papier (photographies, dessins, productions littéraires d'artistes). En été 2006, elle met à l'affiche *Rita Letendre: Œuvres sur papier 1951-1957*, une exposition monographique<sup>247</sup>. En cette fin de circuit, un banc auquel est intégré un «bac latéral» contenant de la documentation sur la

<sup>245</sup> Société des musées québécois. «Observatoire des musées. Musées à découvrir. Réserve virtuelle : Art. Jean Cartier. Plat». Sur le site *Société des musées québécois* [en ligne].

<<http://www.smq.qc.ca/mad/reserve/index/vignette/art/decoratif/ceramique?NumeroAccession=MUQU54.269>>.

Consulté le 27 janvier 2008.

<sup>246</sup> Société des musées québécois. «Observatoire des musées. Musées à découvrir. Réserve virtuelle : Art. Julien Hébert. Chaise de jardin *Contour*». Sur le site *Société des musées québécois* [en ligne].

<<http://www.musees.qc.ca/mad/reserve/index/vignette/art/decoratif/design?NumeroAccession=MUQU94.169>>.

Consulté le 27 janvier 2008).

<sup>247</sup> Cette exposition a lieu relativement peu de temps après une rétrospective au Musée consacrée à l'artiste : *Rita Letendre : Aux couleurs du jour*, du 13 novembre 2003 au 4 avril 2004.

modernité artistique au Québec, invite le visiteur à s'arrêter et à profiter d'une «pause didactique<sup>248</sup>».

Cette série d'œuvres s'isole du reste de *Figuration et abstraction au Québec* pour des raisons purement muséographiques. Le programme temporaire et thématique de l'alcôve exige un changement de contenu, en moyenne une fois par année<sup>249</sup>.

Outre le fait que les expositions dans l'alcôve favorisent l'accrochage d'un médium très répandu à l'époque moderne, elles permettent aussi de représenter des artistes qui ne le sont pas dans l'exposition, mais d'ajouter encore de nouvelles acquisitions. Ces dessins proviennent tous d'un don (anonyme) de 2004<sup>250</sup>.

La collection d'art moderne (1900-50) accorde une place généreuse aux arts graphiques. En janvier 2008, 6695 des 9546 objets, soit 70%, sont des œuvres sur papier (dessins, estampes et livres d'artistes)<sup>251</sup>.

À l'été 2006, l'exposition de l'alcôve comprenait dix-huit petits dessins gestuels et spontanés présentés sous vitrine ou cadre vitré<sup>252</sup>. Ceux-ci comptent parmi les toutes premières créations de Rita Letendre. Après des études à l'École des beaux-arts de Montréal (1948-50), Rita Letendre, fréquente le cercle de Borduas. L'influence des Automatistes l'entraîne vers l'abstraction. En début de carrière, Letendre cherche à exprimer l'émotion par l'abstraction, percevant la figuration plutôt comme une restriction<sup>253</sup>.

<sup>248</sup> Emmanuelle Vieira, *op.cit.*, p. 74.

<sup>249</sup> Entretien non-enregistré avec Michèle Grandbois, conservatrice d'art moderne, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewée le jeudi 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MNBAQ. (Durée : environ 60 min.); Michèle Grandbois, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec. Voir à l'annexe 2.4.3.

<sup>250</sup> © Réseau Info-Muse de la Société des musées québécois (SMQ-RCIP). 1999-. *Base de données Info-Muse (BDIM)* [en ligne]. <[http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f\\_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1](http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1)>. Consulté le 20 avril 2009. Voir aussi la liste complète des œuvres de *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* à l'annexe 2.1.

<sup>251</sup> Marie-France Laflamme, *Collection permanente. Art moderne (1900-1950)*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Marie-France Laflamme le jeudi 24 janvier 2008], Secteur de l'enregistrement, Musée national des beaux arts du Québec.

<sup>252</sup> De gauche à droite, l'accrochage débute par *Cool Jazz* (1957) et une paire d'encre sur papier *Sans titre* de 1957. Une vitrine haute d'environ un mètre rassemble *Sans titre* (1952-3), *Hiver* (1954) et *Espace changeant* (1955). Le mur de face exhibe trois paires de dessins en gouache ou caséine : *Sans titre* (1954) et *Joie* (1957) s'affichent côte à côte, *Éclat de joie* et *Construction* se superposent au centre; flanqués de *L'orage* (1954) et de *Une danse* (1957). Sur le mur de droite, une seconde vitrine, en parallèle à la première loge *Jardin*, *Rêve* et *Les gitanes*, trois encres et caséines sur papier de 1951. Un quatrième encre sur papier (*Sans titre*, 1953) les côtoie. Deux encres sur papier de 1957 complètent la paire.

<sup>253</sup> Précisons tout de même que Borduas estimait les images figuratives de Rita Letendre : Sandra Paikowsky, *Rita Letendre : les années montréalaises, 1953-1963*, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1989, p. 51.

### 3.5 Conclusion

La modernité telle qu'elle est illustrée dans *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* se construit selon un scénario autre que celui, plus doxique, du MACM. Elle n'exalte pas le rôle mythique de *Refus global* et s'inscrit dans le prolongement du segment antérieur *Tradition et modernité au Québec* dont le seul titre traduit éloquemment la thèse qui veut que, même au Québec la modernité n'ait pas été inventée en 1948 et n'est pas qu'une affaire d'abstraction. En cela, l'exposition s'harmonise avec la thèse avancée par Esther Trépanier dès le milieu des années 80, thèse selon laquelle le paysage urbain des années 1920 et 1930 manifeste déjà une contestation de l'art traditionnel et une émergence de la modernité.

Trépanier insiste sur les trois premières décennies du XXe siècle comme période transitoire à travers laquelle le Québec atteint la modernité : la figuration moderne est au Québec dès la première décennie du XXe siècle et dès les années 20, les traditions de l'art sont contestées. Le paysage urbain incarne une première manifestation majeure d'une émergence moderne<sup>254</sup>.

En effet dès les années 20 et 30, le paysage québécois s'éloigne de la scène rurale qui le caractérise jusque-là. Selon les propos avant-gardistes publiés dès 1918 dans *Le Nigog* de Montréal, cette approche du paysage rural serait pour certains artistes et critiques un obstacle à la liberté d'expression artistique et à l'exploration formelle, perçu comme l'outil d'un dessein nationaliste et étouffant<sup>255</sup>. Ce propos (contre des restrictions nationalistes et tout ce qui peut s'imposer sur la liberté d'expression) n'est pas sans rappeler celui qui se manifestera vingt ans plus tard chez Borduas dans *Refus global*<sup>256</sup> (bien que l'objet diffère : l'auteur de l'article dans *Le Nigog* rejette le paysage rural comme un outil pouvant illustrer des intérêts cléricaux par opposition à l'ensemble des valeurs adoptées par la société chrétienne et québécoise rejetées par Borduas). Le motif moderne de la métropole incarnerait un nouveau régionalisme basé toujours sur une réalité locale mais *devenu cosmopolite*.

Au cours des années 30, la forme figurative domine mais n'affaiblit pas pour autant un moment transitoire riche et complexe, selon Trépanier : en même temps que le paysage traditionnel et conservateur figure dans l'art, la scène montréalaise devient davantage internationalisée par une vague d'artistes immigrés (Fritz Brandtner, Alexander Bercovitch, Louis Mulstock, Jack Beder...) mais aussi par d'autres artistes québécois ouverts sur le monde (Adrien

<sup>254</sup> Voir notamment Esther Trépanier, *Univers urbain : la représentation de la ville dans l'art québécois du XXe siècle. Études faites à partir des œuvres de la collection du Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, 1998, 94 p.

<sup>255</sup> Esther Trépanier, «The Expression of a Difference. The Milieu of Quebec Art and the Group of Seven», *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art* (sous la dir. de John O'Brian et Peter White), Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 304.

<sup>256</sup> Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits : essais* (sous la dir. de Gilles Lapointe), Montréal, L'Hexagone, Typo Montréal, 1990, p. 64-77 *passim*.



Hébert, Paul-Émile Borduas, Marian Scott, Goodridge Roberts, Philip Surrey...) et par un nombre croissant de critiques cultivés et informés tant francophones qu'anglophones (Henri Girard écrivait pour *Le Canada*, Robert Ayre pour *Le Standard*, John Lyman pour *The Montrealer*<sup>257</sup>...).

Même si le paysage urbain montréalais n'aura probablement jamais pour les Québécois la résonance culturelle du mythe formulé autour de *Refus global* et de l'abstraction automatiste<sup>258</sup>, récit à partir duquel l'identité collective se concrétise dès les années 60 (ni, par ailleurs, la résonance culturelle du mythe nationaliste formulé autour du Groupe des sept au Canada), il n'en demeure pas moins que, comme le rappelle Johanne Lamoureux, dans les faits, un surgissement antérieur et graduel de la modernité culturelle a bel et bien eut lieu. Trépanier écrit que «Certains se sont autorisés...à n'accepter comme "ruptures éclatantes" que ce qui n'était peut-être que l'*aboutissement* normal d'un processus historique qui, pour avoir été lent et laborieux, n'en avait pas moins été!<sup>259</sup>». Toujours selon elle, l'abstraction qui aurait porté en «triomphe» les Automatistes dans les années 40 et les Plasticiens dans les années 50 ne constitue donc pas le «point de départ» de l'époque moderne. De «difficiles combats» contre le conservatisme des élites, le nationalisme et le régionalisme dominant auraient préparé «la reconnaissance future» de ces artistes<sup>260</sup>. Tel que nous l'avons vu dans les propos parus dans *Le Nigog* (1918), Borduas aurait partagé les idées de certains artistes et critiques qui ont précédé ses découvertes et sa tardive reconnaissance glorieuse<sup>261</sup>. A la lumière de ce qui précède et des récits concurrents sur l'avènement de la modernité plastique au Québec, il appert que l'exposition *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* affiche un parti-pris en faveur d'une relecture de l'art québécois moderne.

Cette présentation d'objets démontre que la modernité culturelle au Québec se caractérise autant par la nouvelle figuration que par l'autoréférentialité dans l'art. En accord à la vision de Trépanier, dans cette exposition, l'abstraction n'est pas «le terme d'aboutissement "logique" du processus<sup>262</sup>». De plus, l'accrochage défie la chronologie. Ainsi il évite la hiérarchie implicite selon laquelle la création évoluerait vers une fin meilleure voire supérieure. La

<sup>257</sup> Esther Trépanier, *op.cit.*, p. 306.

<sup>258</sup> Johanne Lamoureux, «Interview with John O'Brian and Peter White», *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art* (sous la dir. de John O'Brian et Peter White), Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 308.

<sup>259</sup> Esther Trépanier, «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)», *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (sous la dir. d'Yves Lalonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 104.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>261</sup> Esther Trépanier, *op.cit.*, p. 304.

<sup>262</sup> Esther Trépanier, «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)», *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (sous la dir. d'Yves Lalonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 79.

supériorité de l'abstraction comme indication évidente de la finalité des investigations plastiques de l'époque<sup>263</sup> n'a pas lieu dans ce cadre, qui en plus fait place aux femmes et aux arts moins nobles (céramique, orfèvrerie, arts graphiques). En outre, au lieu d'une chronologie traditionnelle, la collection est interprétée à partir d'une thématique.

La nécessité de la doxa d'une histoire de l'art au Québec telle qu'on la connaît est étroitement liée, nous le rappelons, à ce que Johanne Lamoureux appelle notre «faim»<sup>264</sup> d'un mythe moderniste, sur lequel se fondent la fierté et l'identité nationale. La problématique de la doxa repose sur le fait qu'elle *prétend formuler l'intégralité des faits*. Trépanier est de l'avis qu'à la faveur d'un modèle préétabli, d'autres modèles éventuellement tout aussi pertinents sont éclipsés et cette éclipse exigerait aujourd'hui une relecture de la modernité québécoise : «Et peut-être qu'ainsi, toutes ces recherches sur les refoulés de notre histoire arriveront enfin à contrer le caractère surréaliste (à force d'être ridicule et...idéologique) de notre devise nationale et de son "je me souviens"<sup>265</sup>». Par le passé, à titre de commissaire, Trépanier a souvent proposé une nouvelle lecture thématique de l'histoire de l'art couvrant les trois premières décennies du vingtième siècle au Québec. Elle a signé les publications suivantes : *Adrien Hébert*<sup>266</sup>, *Marian Dale Scott, 1906-1933 : pionnière de l'art moderne*<sup>267</sup> et *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948*<sup>268</sup>. Sa nomination en septembre 2008 à la direction du MNBAQ confirme la position actuelle de l'institution, portée maintenant plus que jamais à une nouvelle réflexion de la modernité québécoise dans l'esprit de *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, plutôt que placée sous l'hégémonie de *Refus global*.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 72. ; Des artistes de la fin des années 30 et des années 40 au Québec, Francois-Marc Gagnon écrit qu'«Il arrive un point dans l'histoire de la peinture au Québec, ou être moderne c'est vouloir être abstrait.» : Francois-Marc Gagnon «Le Sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec», *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (sous la dir. d'Yves Lalonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 113.

<sup>264</sup> Johanne Lamoureux, «Refus global au temps des paradoxes» [1999], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 193.

<sup>265</sup> Esther Trépanier, «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)», *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (sous la dir. d'Yves Lalonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 104.

<sup>266</sup> Esther Trépanier, *Adrien Hébert*, Québec, Musée du Québec, 1993, 193 p. Exposition présentée au Musée du Québec du 16 juin au 3 octobre 1993.

<sup>267</sup> *Marian Dale Scott, 1906-1933 : pionnière de l'art moderne*. Exposition présentée au Musée du Québec du 5 avril au 4 septembre 2000.

<sup>268</sup> *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2008, 287 p. Exposition présentée au MNBAQ du 14 février au 20 avril 2008. Pour connaître d'autres publications de la même auteure portant sur les années 10, 20 et 30 au Québec voir : Sandra Paikowsky et Esther Trépanier, *Jack Beder : lumières de la ville*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 2004, 86 p. Exposition présentée à la Galerie d'art Leonard and Bina Ellen du 25 février au 3 avril 2004 ; *Peintres juifs et modernité : Montréal 1930-1945*, Montréal : Centre Saidye-Bronfman, 1987, 181 p. ; *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p. ; *Univers urbains : la représentation de la ville dans l'art québécois du XXe siècle : étude faite à partir des oeuvres de la collection du Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, 1998, 94 p.

## 4. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal

### 4.1 Introduction

Dans ce chapitre nous verrons une exposition où la collection du musée est disposée de façon à proposer (en raison de l'architecture où les oeuvres se déploient) une alternative à l'accrochage usuel, soumis à une logique chronologique ou thématique. Le récit de l'art contemporain québécois s'inscrira ici, de façon inédite, au sein d'un scénario à l'échelle internationale. Nous étudierons la façon dont il sera interprété en fonction de ce contexte élargi. Enfin, nous serons appelé à nuancer la notion d'exposition permanente, à cause de la multiplication des mises en scène de la collection, au cours d'un même projet.

### 4.2 Le contexte institutionnel

#### 4.2.1. Histoire de l'institution

Fondée le 23 avril, 1860, le Musée des beaux-arts de Montréal (désormais le MBAM) a aujourd'hui presque cent-cinquante-ans ans<sup>269</sup>. À l'origine, il porte le nom de l'Art Association of Montreal<sup>270</sup> et a comme président fondateur Francis Fulford, premier évêque anglican de Montréal<sup>271</sup>. Les membres sont des d'hommes d'affaires et de loi, des universitaires d'origine presque exclusivement anglaise et écossaise<sup>272</sup>, dont Benaiah Gibb, qui fut un acteur indispensable à la fondation. En 1877, Gibb lègue un terrain et une somme destinée à financer la construction d'un musée d'art<sup>273</sup>. Ce premier édifice (ce qui fut en 1879, le musée d'art de Montréal et le premier édifice à abriter une collection d'art au Canada) a aujourd'hui disparu. Situé au Square Philips<sup>274</sup>, il possédait une grande salle d'exposition à l'éclairage zénithal, une salle réservée à l'exposition d'aquarelles et un cabinet de lecture.

Le musée compte alors deux activités annuelles importantes: l'exposition des œuvres personnelles de ses membres, lesquels possèdent de vastes collections d'œuvres d'art européen; ainsi que le Salon du Printemps, dans le cadre duquel sont exposées les œuvres d'artistes

<sup>269</sup> Georges-Hébert Germain, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal 2007, p. 20.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>271</sup> Hélène Lamarche, «Le Musée des beaux-arts de Montréal : historique», *Guide : Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2003, p. 11.

<sup>272</sup> Napoléon Bourassa, peintre, demeure le seul membre canadien-français pendant longtemps : Hélène Lamarche, *Musée des beaux-arts de Montréal : petit guide*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 6.

<sup>273</sup> Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p. 15.

<sup>274</sup> Georges-Hébert Germain, *ibid.*, p. 15.

canadiens actuels et d'élèves de l'école de l'Art Association<sup>275</sup>. En 1949, une salle est entièrement réservée à l'exposition de l'art contemporain. Il s'agit de la Galerie XII<sup>276</sup>.

La première collection d'art canadien inaugurée au pays fut celle de ce musée, grâce à l'acquisition régulière d'œuvres exposées au Salon, et ce depuis les années 1880. Les dons de la part des membres enrichissent également la collection. Le don de John W. Tempest en 1893 compte une soixantaine de toiles et d'aquarelles et nécessite l'agrandissement des lieux.

De la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1950, la somme léguée par Tempest constitue la principale source de fonds du musée pour l'acquisition d'œuvres. Ces acquisitions englobent les arts décoratifs à partir de 1917, avec la création d'un département qui leur est consacré. C'est à ce moment que le nom d'Art Association of Montreal est remis en question et qu'un terme pouvant rendre justice à la richesse de la collection est recherché. Le nom de Montreal Museum of Fine Arts est adopté en 1948<sup>277</sup>, mais il n'acquiert sa traduction française que tardivement, dans les années 60<sup>278</sup>. Si le Musée est à l'origine une institution privée, fonctionnant à partir des contributions financières de ses membres, il est aujourd'hui une institution semi-privée<sup>279</sup>.

Le musée déménage et s'agrandit en 1912. Il acquiert un nouveau terrain dans le périmètre du «Golden Square Mile», quartier élégant sur la rue Sherbrooke<sup>280</sup>. Dessiné par les architectes Edward et William S. Maxwell<sup>281</sup>, ce premier bâtiment est aujourd'hui le pavillon Michal et Renata Hornstein (désormais le pavillon MRH). Il est à nouveau agrandi en 1939<sup>282</sup>. Entre 1973 et 1976<sup>283</sup> une extension est conçue par Fred Lebensold et nommé le pavillon Lilianne et David M. Stewart (désormais le pavillon LDMS). Un troisième pavillon, au nom de Jean-Noël Desmarais (désormais le pavillon JND) est construit en 1991<sup>284</sup>. Il permettra de doubler les surfaces d'exposition<sup>285</sup>.

Le MBAM a récemment épargné la destruction d'un édifice du patrimoine en achetant l'église Erksine and American, maintenant destiné à devenir le quatrième pavillon du musée. Il portera le nom Claire et Marc Bourgie<sup>286</sup>. L'avenir de l'église, fermée au culte depuis 2004,

<sup>275</sup> Stéphane Aquin *et. al.*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>276</sup> Stéphane Aquin *et. al.*, *ibid.*, p. 13.

<sup>277</sup> Hélène Lamarche, *op.cit.*, p. 7.

<sup>278</sup> Guy Cogeval *et. al.*, *Le Musée des beaux-arts, Montréal*. Paris, Fondation BNP Paribas ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 10 ; Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p. 98.

<sup>279</sup> Il reçoit des subventions gouvernementales depuis les années 1950: *Ibid.*, p. 11.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>281</sup> Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p. 57.

<sup>282</sup> Stéphane Aquin *et. al.*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>286</sup> Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p. 250.

paraissait incertain<sup>287</sup>. Les rénovations en cours feront de ce bâtiment un lieu consacré entièrement à l'art canadien. L'ouverture est prévue en 2010, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire du Musée<sup>288</sup>. La nef de l'église accueillera des concerts de musique et renforcera l'approche pluridisciplinaire de l'institution<sup>289</sup>.

Aujourd'hui le MBAM, seul musée encyclopédique au Québec, possède les collections suivantes: cultures anciennes, art européen, art canadien, art contemporain, arts décoratifs et archéologie méditerranéenne. Touchant ainsi aux disciplines des beaux-arts, des arts traditionnels, des arts décoratifs et de l'archéologie tant orientaux qu'occidentaux, sa collection rassemble présentement trente-six-mille objets<sup>290</sup>.

#### **4.2.2. Inscription de l'exposition dans le récit muséal élargi**

La collection encyclopédique du Musée se déploie selon un ordre fondamentalement chronologique. Deux récits s'étendent à travers trois pavillons<sup>291</sup>. Dans le premier, situé dans les pavillons MRH et LDMS, l'archéologie méditerranéenne est immédiatement accessible depuis l'entrée du pavillon MRH, au niveau 1. Un peu plus loin, dans le pavillon mitoyen LDMS, les salles au même niveau que la collection antique sont consacrées aux arts décoratifs (de la Renaissance à nos jours). L'art canadien (depuis la Nouvelle-France à 1945) comprenant l'art amérindien et l'art inuit, occupe le deuxième niveau.

La logique temporelle du pavillon JND est contraire à une narration traditionnelle, telle que nous le voyons dans les pavillons MRH et LDMS, qui aurait imposé au visiteur de franchir la salle d'époque la plus ancienne avant de monter à l'étage supérieur vers la plus récente. L'étage supérieur expose l'art européen des maîtres anciens (de l'art médiéval à l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle). L'art européen du XIX<sup>e</sup> siècle occupe partiellement le niveau 4 mais aussi le niveau 3, là où se situe l'art du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans le pavillon JND, le visiteur a le choix de remonter dans le temps en accédant aux étages ou d'initier le fil temporel dans l'actualité en descendant au niveau souterrain S-2, là où est logé l'art contemporain (Fig.15, p. xxi).

En principe au niveau S-2, quatre salles sont dévolues à l'exposition permanente de la collection d'art contemporain. L'exposition semi-permanente dans la salle LBL prolonge le circuit. Diverses salles agrémentent les abords : la salle Samson Bélair Deloitte et Touche, la salle Claude Lafitte et la salle Trust Royal. Un segment de la salle LBL s'aligne sur ces espaces qui mettent

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>290</sup> Natalie Bondil, «Mot de la directrice», *Guide: Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, p. 7.

<sup>291</sup> Les collections de cultures anciennes se situent à l'écart de ces récits, dans un passage construit entre les pavillons JND et MRH.

généralement à l’affiche des présentations thématiques et temporaires de la collection d’art contemporain. Souvent, ces espaces présentent des médiums autres que la peinture et la sculpture (notamment des photographies, des vidéos et des installations).

## 4.3 L’espace

### 4.3.1. Parcours

Les salles Nahum Gelber Family (NGF), Thomas O. Hecht Family (TOHF) et Marcel Elefant Family (MEF) constituent dans leur ensemble l’exposition permanente d’art contemporain. Ces quatre espaces ne seront pas modifiés par les autres activités au musée. La présentation de la collection envahit d’autres lieux à fonctions variables, faute d’un manque d’espace<sup>292</sup>. Le hall du niveau S-2 (à ne pas confondre avec le hall d’accueil au rez-de-chaussée), la salle Louise et Bernard Lamarre (salle LBL) et même les rues environnant le pavillon MRH et le pavillon Liliane et David M. Stewart (désormais le pavillon LDMS) seront un moyen de diffuser davantage la collection. Le nombre des salles d’exposition est donc de cinq. En additionnant le hall et la série hors les murs, sept espaces permettent de déployer la collection d’art depuis 1945. L’institution ne propose aucun circuit fixe. Nous en avons choisi un parmi tant d’autres.

L’organisation architecturale des salles rend le parcours linéaire impossible. Ainsi, dans *Art contemporain (depuis 1945)*, ce n’est pas tant le déploiement de l’occupation spatiale d’un décor qui dicte le parcours que les nombreux passages ouverts à partir de chaque pièce : deux points d’entrée existent dans chacune des salles TOHF et MGF. Chaque division de la salle NGF (Fig.16, sections A' et A'', p. xxii) en a trois (une donnant sur le hall, une qui les lie entre elles et une vers l’une de deux salles de fond). La salle LBL a également trois entrées/sorties. Le hall s’ouvre sur une multiplicité de sites (escaliers, toilettes, salle LBL et ses galeries adjacentes, galeries des cultures anciennes et la salle NGF en deux parties). Il n’y a donc pas qu’un seul et unique trajet proposé. Le visiteur peut déterminer l’ordre de sa visite, il a l’option d’ignorer certaines salles. Il n’y a pas de passage obligé (même s’il est nécessaire de passer par au moins l’une des deux sections de la salle NGF afin de visiter les salles TOHF ou MEF).

L’espace est traditionnellement associé au temps. C’est ainsi que Christine Bernier nous rappelle que la «temporalité de l’expérience du visiteur» s’assimile à «l’expérience de l’Histoire à

---

<sup>292</sup> Stéphane Aquin, conservateur d’art contemporain au MBAM, nous avoue manquer d’espace pour présenter adéquatement la collection d’art contemporain : Entretien avec Stéphane Aquin, conservateur d’art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Interviewé le vendredi 9 novembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MBAM. (Durée : 38 min.).

travers d'un objet<sup>293</sup>». Or, aucune motivation de parcours chronologique ou thématique, ne paraît orchestrer l'enchaînement des œuvres et des salles. Celle-ci se présentent donc moins comme les volets d'un récit global que comme de petites expositions autonomes, dont le sens n'est pas déterminé par le contexte d'ensemble. Chaque salle s'attarde *grosso modo* à une ou deux décennies mais leur enchaînement, selon le parcours du visiteur, se découvre dans le désordre.

#### 4.3.2. Décor

Les éléments du décor sont peu nombreux : d'abord, les sculptures dans la salle NGF (Fig.16, section A', p. xxii) reposent sur des socles. *Le 23 octobre* de Comtois et *La Famille* de Roussil (dans la salle TOHF) sont installées sur des plateformes basses. Ensuite, deux cimaises occupent une salle d'exposition monographique réservée à Paul-Émile Borduas. Enfin, on retrouve un seul banc, en cuir noir, situé dans la salle LBL (Fig.18, p. xiv).

Le décor dans les salles NGF et TOHF sert uniquement à élever les sculptures au niveau des yeux<sup>294</sup> du visiteur à l'exception du sort réservé au *Le 23 octobre* et à *La Famille*<sup>295</sup>. En outre, la surélévation de *Doucement elle se retourna* (1986-87) accentue la présence de la sculpture dans la salle, nettement au-delà de celles posées sur les autres socles (Fig.20, p. xvi), mais nous reviendrons à la particularité de la mise en scène de cette œuvre plus tard. Les cimaises de la salle MEF font face à la salle NGF et interpellent le visiteur en provenance de celle-ci. Elles présentent les panneaux de texte et affichent un récit introductif bilingue (en français sur celle de gauche, en anglais sur celle de droite). Le seul verso de la cimaise de droite sert de surface d'accrochage pour *Nonne et prêtres babyloniens* (1948) et *Russie* (1961), déroband ainsi au regard immédiat la production plus tardive du peintre<sup>296</sup>. L'emplacement du banc dans un coin de la salle LBL, contre deux murs, invite à contempler *L'invitation au voyage* (1989-90) d'Edmund Alleyne. Par contre, cet angle défavorise la vue de plusieurs autres grandes toiles : *A B, Médiation* (1986) de Gerhard Richter, *Le Début de la chasse au lion* (1982) d'A.R. Penck et *Café Deutschland VIII* (1982) de Jörg Immendorff.

<sup>293</sup> Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 50.

<sup>294</sup> Le niveau des yeux varie d'un visiteur à l'autre. Les designers d'exposition procèdent donc selon une hauteur moyenne : le niveau des yeux d'un visiteur adulte se tenant debout oscille entre 109 et 170 cm, celui d'un visiteur à mobilité réduite en fauteuil roulant ou encore celui d'un enfant âgé de 8 à 12 ans varie entre 102 et 132 cm. Ces données révèlent un niveau des yeux dont la moyenne est de 128,25 cm : Kristin Johnson, «Exhibition Accessibility», *The Manual of Museum Exhibitions*, (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 138.

<sup>295</sup> *Le 23 octobre* mesure H. 101,7 cm. *La Famille* mesure H. 318 cm.

<sup>296</sup> Dans le chapitre précédent nous avons abordé la question de hiérarchie des langues dans l'affichage. Il est intéressant de noter que le texte français de cette monographie est à gauche. Dans l'ordre de la lecture occidentale (qui se fait de gauche à droite), il est perçu d'abord et le lecteur est ainsi invité à le lire avant ou à la place de l'autre. Mais encore, la cimaise affichant le texte français est plus élevée, suggérant éventuellement par sa taille la prépondérance accordée au français.

### 4.3.3. Palette

La palette monochromatique des murs se compose d'une gamme de gris. L'emplacement de deux tons de couleur s'inverse dans chaque section de la salle NGF : un gris foncé couvre les murs externes, un gris moyen couvre la paroi centrale qui divise la pièce<sup>297</sup>. Un bleu gris foncé et un bleu gris violacé s'étendent parallèlement le long des salles TOHF et MEF. Dans la salle réservée à Paul-Émile Borduas, un mur est singulièrement peint d'un troisième ton de gris foncé. Aussi, sur l'une des cimaises d'un gris pâle violacé, un texte noir est apposé. L'autre cimaise reprend le bleu gris foncé de l'un des murs. Un texte en blanc s'y trouve. Le dégradé de tons, bien que monochromatique, n'en demeure pas moins étourdissant.

Les excès chromatiques sont fréquents dans les accrochages du MBAM mais justement dans le contexte global de l'institution, ils sont moins marqués dans les salles contemporaines qu'ailleurs. S'il fallait deviner l'intention derrière cette polyphonie de gris, nous dirions que le jeu de couleurs se veut néanmoins subtil, afin de ne pas distraire l'œil engagé par la charge colorée des œuvres. Pourtant la palette distrait, sans pour autant éviter la monotonie, c'est-à-dire que l'on remarque les nuances variées d'une seule et même couleur et, ne serait-ce que pour un moment, on remarque les murs, non pas les œuvres.

Aujourd'hui, les musées colorent de plus en plus les murs<sup>298</sup>. Les opinions diffèrent sur l'usage du blanc. La couleur des murs peut avoir un effet sur la perception chromatique des œuvres<sup>299</sup>. Certains auteurs soutiennent que le blanc n'interfère pas avec la lecture des œuvres<sup>300</sup>. Selon d'autres, cette croyance ne serait qu'un mythe<sup>301</sup>, car un mur blanc aurait tendance à suggérer la nuance de la couleur complémentaire d'un pigment prépondérant sur la surface d'une œuvre<sup>302</sup>. Par ailleurs, Rémy Zaugg considère que le blanc risque d'éblouir<sup>303</sup> même s'il a l'avantage d'absorber les rayons ultra-violets. Finalement le blanc reflète aussi la lumière, ce qui produit un effet non forcément désiré<sup>304</sup>. Un mur gris atténue le contraste et l'éblouissement qui

<sup>297</sup> Ainsi, dans le volet de la salle NGF voué à l'art avant 1970 (Fig.16, section A', p. xxii, le mur à la gauche de l'entrée est foncé alors que celui à la droite est plus pâle. L'inverse a lieu dans l'autre division de la salle NGF (Fig.16, section A'', p. xxii) présentant l'art après 1970.

<sup>298</sup> Christine Bernier, *op.cit.*, p. 73.

<sup>299</sup> Michael Belcher, *Exhibitions in Museums, Leicester Museum Studies Series*. Leicester, Leicester University Press; Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 131.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>301</sup> Voir Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986, 91 p. Publié pour la première fois en trois articles dans *Artforum* en 1976.

<sup>302</sup> Linda Holtzschue, *Understanding Color: an Introduction for Designers*, New York; Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1995, p. 60. Ce phénomène, rappelé par l'auteure, s'appelle le contraste simultané : E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

<sup>303</sup> Rémy Zaugg, «Construire un lieu public de l'œuvre d'art», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 17/18, 1986, p. 52.

<sup>304</sup> Michael Belcher, *op.cit.*, p. 129.



peut advenir entre une surface blanche et les œuvres qui y sont accrochées. Il préserve également les valeurs chromatiques<sup>305</sup>. C'est manifestement le parti adopté par ce musée. La scénographie au MBAM se porte en général vers l'intégration d'une palette exubérante. Les murs de l'exposition permanente d'art contemporain étaient déjà blancs sous la direction de Pierre Thériault (1986-97)<sup>306</sup>. En ce qui a trait à l'encadrement chromatique de la collection d'art contemporain, cette tendance institutionnelle «anti-cube blanc» est confirmée par le propos d'Aquin : «les murs blancs absorbe[nt] les œuvres...Il n'y aura jamais un mur blanc dans ma salle<sup>307</sup>!». C'est ainsi que selon la philosophie de cette institution, le gris, aussi frappant soit-il, serait l'équivalent du blanc et préférable à cette solution à cause de neutralité<sup>308</sup>. Exceptionnellement, les murs de la salle LBL sont blancs, vraisemblablement pour des raisons pragmatiques et économiques : cet espace semi-permanent est souvent démonté pour céder la place à des expositions temporaires<sup>309</sup>.

#### 4.3.4. Éclairage

L'éclairage au MBAM est le seul de nos cas d'étude à intégrer une source naturelle de lumière. Un puits de lumière éclaire l'intérieur du pavillon du niveau supérieur jusqu'au niveau souterrain. L'œil doit s'ajuster après la descente depuis le rez-de-chaussée à l'étage inférieur qui abrite la collection contemporaine. Une adaptation visuelle initiale exige entre vingt et trente secondes, mais une adaptation oculaire complète à une fluctuation lumineuse dans l'environnement peut prendre jusqu'à une demi-heure<sup>310</sup>. Or, en seulement quelques minutes depuis les étages supérieurs ou la passerelle souterraine unissant les pavillons MRH et JND, le visiteur parvient à l'exposition. Cette considération importe parce que la lumière peut jouer sur la perception des couleurs des œuvres en exposition<sup>311</sup>. La couleur des murs peut également avoir cet effet<sup>312</sup>. À cet égard, les murs des salles MEF et TOHF sont les plus sombres de tous. En revanche, il faut d'abord franchir l'une des deux parties de la salle NGF afin d'atteindre ces pièces. De ce fait, un certain ajustement oculaire à l'éclairage zénithal dans le hall pourrait s'effectuer dans ces salles dont la couleur pose le plus grand défi à la juste perception chromatique des œuvres. Le temps passé dans les premières salles fournirait un moment transitoire permettant de

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>306</sup> Entretien avec Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Interviewé le vendredi 9 novembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MBAM. (Durée : 38 min.)

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>309</sup> Heather Maxime écrit : «In contrast, a gallery which will be regularly re-installed may require a more basic, neutral colour scheme that can last through at least a few changes of pictures». «Exhibition Galleries», *Manual of Museum Exhibitions* (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 171.

<sup>310</sup> Kevin Shaw, «Lighting», *The Manual of Museum Exhibitions* (sous la dir. de Barry Lord et Gail Dexter Lord), Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, p. 208.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>312</sup> Michael Belcher, *op.cit.*, p. 131.

contempler les œuvres dans ces pièces du fond sans éblouissement résiduel. L'éclairagiste Janet Turner écrit:

If there are changes in light levels between different areas, it is a courtesy to allow the visitor's eyes time to become adjusted to the new light level. Unless a particularly dramatic effect is looked for, changes in light level should be as imperceptible as possible<sup>313</sup>.

Outre ces considérations liées à la luminosité, et en ce qui concerne l'éclairage, proprement dit, Stéphane Aquin confirme une utilisation relativement théâtrale des projecteurs : «On éclaire l'œuvre, on n'éclaire pas le mur<sup>314</sup>».

#### 4.3.5. Outils interprétatifs: panneaux de textes, cartels et audio-guides

##### 4.3.5.1. Panneau de texte

*Art contemporain (depuis 1945)* comprend deux salles monographiques : *Jean-Paul Riopelle* occupe la salle TOHF. La salle MEF, adjacente, est consacrée à *Paul-Émile Borduas*. Les contenus de ces expositions s'annoncent par un titre (apposé au mur dans *Jean-Paul Riopelle* et sur une cimaise dans *Paul-Émile Borduas*) vis-à-vis la salle NGF. Bien que le visiteur soit toujours susceptible d'accéder à ces salles en utilisant une entrée d'où ces informations seront moins visibles, *Paul-Émile Borduas* offre un panneau de texte explicatif<sup>315</sup> à lire au visiteur. L'inscription *Paul-Émile Borduas* attire le regard vers le haut de la cimaise sur laquelle le récit s'affiche (mais le titre est si loin du texte qu'on se demande pourquoi le subjectile est si grand et pourquoi un si petit texte sur une si grande surface). Quoique la typographie du texte soit minuscule, ce dernier demeure assez lisible. Le contraste chromatique des mots contre le fond (blanc sur gris foncé, noir sur gris pâle) maximise la lisibilité<sup>316</sup>. Ce texte biographique établit un survol de carrière de Borduas et intègre aussi une brève référence au contexte sociopolitique du Québec à son époque. La narration énumère des faits historiques et adopte un ton factuel, qui se veut objectif.

«All types of labels should be kept as brief as possible<sup>317</sup>». Le texte en français compte sept paragraphes, soit quasiment six-cent-cinquante mots<sup>318</sup> (environ six-cent en anglais). C'est plus de deux fois la longueur maximale recommandée par Beverly Serrell pour un texte d'introduction<sup>319</sup>.

<sup>313</sup> Janet Turner, *Public places: lighting solutions for exhibitions, museums and historic spaces*, Crans-Pres-Celigny, Rotovision, 1998, p. 12.

<sup>314</sup> Entretien avec Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Interviewé le vendredi 9 novembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MBAM. (Durée : 38 min.)

<sup>315</sup> Voir l'intégralité du panneau de texte à l'annexe 3.3.

<sup>316</sup> Beverly Serrell précise que le contraste des couleurs du texte et du fond sur lequel il s'affiche est l'élément le plus essentiel à la lisibilité. Elle ajoute qu'il est plus facile de lire un texte foncé sur un fond clair que le contraire. Beverly Serrell, *Exhibit Labels: an Interpretive Approach*, Walnut Creek, Alta Mira Press, 1996, p. 195.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 31. Nota bene : «label» dans la terminologie de Serrell signifie autant *étiquette* que *panneau de texte*.

<sup>318</sup> Précisément, le récit compte sept paragraphes et en français et anglais, cinquante-et-un lignes en français et quarante-neuf en anglais ; puis six-cent-quarante-sept mots au total en français contre six-cent-vingt-quatre en anglais.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 33.

La durée moyenne d'une visite d'exposition se trouve entre dix<sup>320</sup> et vingt minutes<sup>321</sup>. En revanche, Serrell précise que si le récit d'une exposition prend la seule forme d'un texte introductif, il est acceptable que celui-ci fasse plus de trois-cent mots. Dans le cas d'un panneau texte qui porterait sur un groupe d'objets parmi une sélection plus importante, Serrell recommande un récit qui ne dépasse pas cent-cinquante mots<sup>322</sup>.

#### 4.3.5.2. Cartels

Le cartel d'œuvre au MBAM nous indique le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre (en caractères gras), l'année et le lieu de naissance (et le cas échéant de décès<sup>323</sup>) de l'artiste, la date, les matériaux, de l'information sur l'acquisition<sup>324</sup> et le numéro d'accession de l'œuvre. A certains cartels s'ajoute l'une de deux mentions : «acquisition récente<sup>325</sup>» et/ou la mention «nouveau<sup>326</sup>».

Le cartel au MBAM s'est généralement placé à la droite de l'œuvre à laquelle il fait référence. Pour des raisons reliées à la configuration spatiale, les exceptions se situent sur un mur à proximité (tel un vitrail de Marcelle Ferron dans le hall, niveau S-2) et c'est généralement le cas des sculptures en pleine salle, dont le cartel peut être apposé directement sur le support (socle ou plateforme).

Peu d'œuvres sont dotées d'un cartel allongé interprétatif fournissant des informations supplémentaires à celles de nature technique déjà précisées<sup>327</sup>. Le cartel de *Hommage à Grey Owl* (1970)<sup>328</sup> de Riopelle oscille autour du thème du hibou. On découvre son importance dans la

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 71. Le temps moyen d'une visite d'exposition dont la superficie mesure entre deux-mille et cinq-mille pieds carrés (ce qui correspond à cent-quatre-vingt-six et quatre-cent-soixante-cinq mètres carrés) dure dix minutes ou moins et ce peut importer le type de musée, le sujet proposé ou le mode de présentation.

<sup>321</sup> Kathleen McLean, «Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue (1999)», *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (sous la dir. De Gail Anderson), Walnut Creek; Toronto, AltaMira Press, 2004, p. 197. Une visite au musée oscille entre une heure et demie et deux heures et demie ; la durée moyenne dans une exposition n'excédant pas plus de vingt minutes.

<sup>322</sup> Beverly Serrell, *op.cit.*, p. 33.

<sup>323</sup> Les villes de naissance et de décès sont toujours indiquées et accompagnées soit de la province, entre parenthèses (ou de l'état, selon si l'artiste est canadien ou américain), soit du pays si l'artiste est d'origine autre. Ainsi, les artistes québécois se confondent aux artistes hors-Québec sous un même format d'indication géographique qui est propre aux artistes canadiens.

<sup>324</sup> On précise le mode d'acquisition (don, achat, prêt...) et parfois par quel moyen l'œuvre fut acquise (subvention gouvernementale, legs, fonds) tout en identifiant le donateur ou le prêteur et à l'occasion, le nom du legs ou du fonds également. Prenons l'exemple d'Abstraction verte, dont le cartel indique qu'il s'agit d'un achat grâce à une contribution du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels et du legs Harry W. Thorpe.

<sup>325</sup> Cette catégorie se réfère généralement à une œuvre acquise dans la dernière année et donc en 2005, année précédant l'accrochage analysé : Erró, *Noël Maison Blanche* (créée en 1974, acquise en 2004); Claudio Parmigianni, *Vénus de Montréal* (créée en 1999, acquise en 2005); Michael Snow, *Quatre panneaux gris et quatre figures*, de la série «*Walking Woman*» (créée en 1963, acquise en 2005)...

<sup>326</sup> Cette catégorie sert à identifier une œuvre créée dans la dernière année : Rachel Harrison, *En tête* (créée en 2005, acquise en 2006) en est un exemple en salle.

<sup>327</sup> Serrell ajoute que souvent dans un musée d'art le texte est moins fréquent. En revanche, lorsqu'il a lieu il est plus élaboré (*Ibid.*, p.32). Il est connu que les visiteurs n'aiment pas lire, ce pour quoi on balise leur parcours en raréfiant le cartel allongé qui signale les œuvres les plus importantes.

<sup>328</sup> Voir le texte à l'annexe 3.2.1.

démarche de l'artiste (Riopelle rompt définitivement avec la figuration après avoir exposé la série des hiboux à la Galerie Maeght en 1970), la signification personnelle de l'animal totem chez le peintre, lecteur avide des livres de Grey Owl, avec lesquels le texte établit plusieurs points de comparaison : Riopelle est interprété à la lumière de cet auteur; les deux hommes sont qualifiés de «trappeurs<sup>329</sup>», on apprend qu'une scène d'un des livres de Grey Owl serait représentée dans la toile abstraite.

Alors que ce premier récit cherche à interpréter une œuvre par des indices biographiques, le cartel de *Vent traversier* (1952)<sup>330</sup>, toujours de Jean-Paul Riopelle, insiste surtout sur les qualités formelles de la peinture (description de la touche, ressemblances à la peinture américaine). Ensuite, une mise en contexte historique de l'œuvre précise qu'elle fut dédiée au collectionneur Walter P. Chrysler Jr., qu'elle fera connaître son auteur à New York et se conclut par un commentaire du critique Georges Duthuit<sup>331</sup>.

Exceptionnellement, le cartel de *Composition 44* (1959) de Paul-Émile Borduas comporte une dédicace<sup>332</sup> :

En 2005, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Association des guides bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée témoigne sa reconnaissance envers chacun des membres de cette association en leur dédiant cette œuvre.

Le cartel de *L'Assemblée* (1990-91), une installation de Guy Pellerin dans le hall, explique que la série de têtes en silhouette dont l'œuvre se constitue a été réalisée à partir d'une sélection de portraits tirés de la collection du Musée et énumère les modèles ainsi ciblés. À la droite du cartel allongé, une plaque métallique énonce le mode d'acquisition de l'œuvre<sup>333</sup>.

---

<sup>329</sup> Pour une analyse de l'incarnation de la figure du trappeur en la personne de Jean-Paul Riopelle voir Louise Vigneault, «Jean-Paul Riopelle : du refus à la subversion», *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 271-364.

<sup>330</sup> Voir le texte à l'annexe 3.2.2.

<sup>331</sup> Georges Duthuit (1891-1973) : historien de l'art, spécialiste de l'art byzantin, critique d'art contemporain et gendre d'Henri Matisse sur lequel il a beaucoup écrit. Pierre Schneider. ©Encyclopædia Universalis s.a. 2008. «Georges Duthuit». Sur le site *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=UN74001>>. Consulté le 6 mars 2009.

<sup>332</sup> Voir le texte à l'annexe 3.2.3.

<sup>333</sup> Voir les textes du cartel allongé et de la plaque faisant référence à *L'Assemblée* à l'annexe 3.2.4.

## 4.4 Le contenu

### 4.4.1. Statistiques

Durée : 26 novembre 1991-

Salles : 44105, 44210, 44206, 44207 et 44211<sup>334</sup>

Niveau : S2

Pavillon : Jean-Noël Desmarais

Surface d'exposition (salles 44105, 44210, 44206, 44207 et 44211) : 758,64 m<sup>2</sup>

Nombre d'œuvres : 76

Nombre d'artistes : 45

Artistes :

Josef Albers, Edmund Alleyn, Stephan Balkenhol, Jean-Michel Basquiat, Max Bill, Paul-Émile Borduas, Jack Bush, Ulysse Comtois, Greg Curnoe, Jim Dine, Kosso Eloul, Erró (Gundmundur Gundmunsson), Sorel Estrog, Paterson Ewen, Ivan Eyre, Joe Fafard, Marcelle Ferron, Sam (Samuel Lewis) Francis, Charles Gagnon, Leon (Albert) Golub, Betty Goodwin, Anthony Gormley, Rachel Harrison, Hans [Johann] (Georg Albert) Hofmann, Jörg Immendorff, Serge Lemoyne, Jean McEwen, Joan Mitchell, Guido Molinari, Henry Moore, Louise Nevelson, Mimmo Paladino, Claudio Parmigianni, Guy Pellerin, A.R.Penck, Gerhard Richter, Jean-Paul Riopelle, Robert Roussil, Ulrich Rückriem, Michael Snow, Panayiotis Vassilakis Takis, Mark Tansey, Claude Tousignant, Armand Vaillancourt, Tom Wesselmann

### 4.4.2. Signature

Au MBAM les conservateurs assument la conception scénographique des collections permanentes à leur charge. Depuis sa nomination (en octobre 1998) au poste de conservateur de l'art contemporain, Stéphane Aquin est donc responsable de la présentation de cette collection. Un comité d'évaluation, formé des autres conservateurs<sup>335</sup> consent aux décisions prises sur cette question et contribue parfois aux développements conceptuels de la scénographie. Un atelier de production des expositions (dirigé par Sandra Gagné) plutôt qu'un département de design coordonne la concrétisation des projets. L'accrochage est légèrement modifié au fil des années mais demeure essentiellement intact pendant de longues périodes. Il changera possiblement vers 2009 ou 2010, lorsque les œuvres de Jean-Paul Riopelle et Paul-Émile Borduas seront transférées dans le nouveau pavillon consacré à l'art canadien<sup>336</sup>.

### 4.4.3. Aperçu général

Comme on l'a vu, dans *Art contemporain (depuis 1945)*, deux salles monographiques mettent Jean-Paul Riopelle et Paul-Émile Borduas en vedette. Ainsi, ceux-ci obtiennent tous deux un pourcentage plus élevé d'œuvres à leurs noms dans l'accrochage permanent au nombre

<sup>334</sup> La numérotation des salles provient du document interne qui constitue la Fig.15, p. xxi.

<sup>335</sup> Natalie Bondil, conservatrice en chef et directrice du MBAM; Diane Charbonneau, conservatrice des arts décoratifs contemporains; Jacques Desrochers, conservateur d'art canadien et l'art religieux; Anne Grace, conservatrice d'art moderne; Hilliard Goldfarb, conservateur en chef adjoint et conservateur des maîtres anciens et Rosalind Pepall, conservatrice des arts décoratifs anciens et modernes.

<sup>336</sup> Entretien avec Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Interviewé le vendredi 9 novembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MBAM. (Durée : 38 min.)

totalisant 76<sup>337</sup> : cinq œuvres pour ce premier et vingt-quatre pour ce dernier, soit 6,5% et 31,5% respectivement. D'autres artistes sont représentés par deux œuvres chacun : Jean-Michel Basquiat, Joe Fafard, Sam Francis, et Kosso Eloul. Les œuvres de cinq femmes (Marcelle Ferron, Betty Goodwin, Rachel Harrison, Joni Mitchell et Louise Nevelson) figurent dans la sélection, constituant 6,5% du contenu exposé.

Nous pouvons confirmer que l'art canadien est le groupe le plus visible de cette représentation et que les Québécois, d'origine essentiellement montréalaise, dominent cette dernière catégorie. En se basant sur les lieux de naissance des artistes, 19 (42,2%) des 45 artistes représentés dans l'exposition proviennent du Canada, dont 14 (73,6%) du Québec. 8 (57,1%) de ceux-ci sont montréalais. En comparaison 48 œuvres (63,1%) de la sélection sont produites au Canada, mais seulement 6 (7,8%) sont exécutées par la main de cinq non-québécois.

28 œuvres proviennent d'autres pays, dont 8 (10,5%) de l'Allemagne et 9 (11,8%) des États-Unis. L'Angleterre et l'Italie comptent chacun 2 œuvres (2,6%) dans l'accrochage international et 7 (9,2%) amalgame tout autre pays à l'affiche (la Grèce, l'Islande, la Roumanie, la Russie, la Suisse et l'Ukraine).

Dans cet accrochage, la peinture occupe 67,1%<sup>338</sup> (51 tableaux), la sculpture 26,3% (ou 20 œuvres) : ensemble elles accaparent 93,4% du contenu exposé. Cinq œuvres, soit 6,5% de la sélection appartiennent à une catégorie autre : une installation de Guy Pellerin (*L'Assemblée*, 1990-91), un vitrail de Marcelle Ferron (*Sans titre*, 1972) et quelques médiums mixtes de Greg Curnoe (*Mariposa T.T.*, 1978-79) et de Basquiat (*Un comité d'experts*, 1982 et *Marine*, 1983).

*Art contemporain (depuis 1945)* couvre la plus longue période de nos études de cas, soixante-trois ans, de 1945 à 2008, (comparativement à trente ans au MACM et vingt ans au MNBAQ). 48 sur 76 œuvres datent des années 50 (22,3%), 60 (25%) et 70 (15,7%). Les années 40 suivent avec 10,5% et les années 80 avec 13,1%. Les vingt dernières années sont les plus faiblement représentées (6,5% pour chacune des décennies)<sup>339</sup>.

La première section de la salle NGF présente l'art des années avant 1970. Cette série se subdivise en peinture (subdivisée en abstraction lyrique québécoise, en abstraction lyrique et géométrique international et en op-art québécois) et en un regroupement synchronique de

<sup>337</sup> Voir la liste complète des œuvres à l'annexe 3.1. Il est important de noter que dans le calcul de statistiques, nous ne tenons pas en compte les artistes ni les œuvres suivantes, exposées à court terme dans cette exposition : *Sentier* (1983) de Giuseppe Penone; *Le concierge est parti dîner* (1998-2002) de Jean-Pierre Gauthier et *Triple Igloo* (1984) de Mario Merz. En outre, le nombre total d'œuvres ne considère ni ces dernières données ni celles propres à la sculpture moderne *Jean d'aire* (1887) d'Auguste Rodin, qui, plus loin, ne sera considérée qu'en raison de sa dissonance avec la série contemporaine hors-les-murs qui l'environne.

<sup>338</sup> L'huile sur toile compte pour 53,9% des œuvres exposées.

<sup>339</sup> Nous nous basons sur la date de fin de production dans nos calculs.

sculptures. La salle TOHF présente l'œuvre de Riopelle, la salle MEF déploie celle de Borduas. Cette seconde salle monographique organise la production artistique du peintre en quatre segments : figuration, automatisme, tachisme new-yorkais et tachisme parisien. La seconde partie de la salle NGF présente un contenu éclectique datant majoritairement d'après 1970 (Fig.16, p. xxii). Ce volet se répand dans le hall souterrain (niveau S-2) (Fig.17, p. xxiii) et dans la salle LBL (Fig.18, p. xxiv) directement en face des salles permanentes, là où on peut découvrir une sous-série de grands tableaux propres à la nouvelle figuration. Une dernière série composée de sculptures se situe en plein air, en périphérie des pavillons MRH et LDMS (Fig.19, p. xxv). De la sorte, *Art contemporain (depuis 1945)* se formule à partir de cinq séries subdivisées lorsqu'il y a lieu en un total de sept sous-séries.

#### **4.4.4. Particularité de l'exposition**

En ce qui a trait à cette exposition, un certain nombre de singularités retiennent notre attention. En premier lieu, le scénario échappe à toute classification thématique sans pour autant pouvoir être qualifié de chronologique. Deuxièmement, on observe parmi les nombreux espaces un mode expositionnel variable : une présentation proprement permanente, un accrochage semi-permanent et aussi une mise en scène hors-murs. Troisièmement, la mise en scène de la sélection mise à quelques reprises sur des dissonances spectaculaires. En dernier lieu, l'art québécois est comme on l'a dit, présenté de plain-pied avec l'art international, ce qui constitue la principale singularité de cette mise en contexte de l'art québécois moderne.

#### **4.4.5. Visite proposée**

##### **4.4.5.1. Salle Nahum Gelber Family**

La première salle (Fig.16, section A', p. xxii) regroupe peinture et sculpture internationales. Comme nous l'avons déjà précisé, la peinture se divise en trois sous-séries, qu'on découvre simultanément en traversant l'espace. Contrairement à ce qui advient dans un accrochage sériel, le parcours est libre. Il n'impose pas d'ordre prédéterminé dans la découverte des regroupements d'œuvres. Ainsi, par exemple, en arrivant aléatoirement depuis le hall (niveau S-2), le visiteur choisira de découvrir la sculpture en allant droit devant lui, privilégiera l'abstraction québécoise en tournant à sa droite ou l'abstraction internationale en longeant le mur à sa gauche.

A la droite de l'entrée, deux tableaux représentent l'abstraction lyrique au Québec : *(Étapes) décembre* (1968-69) de Charles Gagnon et de *Rouge en liesse* (1963) de Jean McEwen<sup>340</sup>,

<sup>340</sup> En plusieurs instances, ce que nous appelons une «série» ou «volet» d'œuvres constitue plus précisément d'une paire : Michael Snow et Greg Curnoe, le *pop art* canadien ; les deux tableaux de Jean-Michel Basquiat, la nouvelle figuration américaine ; Rachel Harrison et Louise Nevelson, la sculpture américaine d'assemblage ; Claude Tousignant et Guido Molinari, le *op-art* québécois.

un prêt de la collection Power Corporation du Canada. Ces huiles sur toile monumentales et monochromatiques (la première est blanche, la seconde rouge) sont toutes deux marquées par une gestualité *all-over*. L'autre séquence picturale de la salle se déploie à la gauche de l'entrée. Il s'agit d'une séquence de cinq tableaux : *Abstraction* (1954) de l'américain Sam Francis ; *Plein été* (1961) de Hans Hofmann ; un second tableau de Francis *Sans titre* (1947) ; *Hommage au carré, saturation* (1967) de la fameuse série du même nom par Josef Albers et *Profondeur marine* (1965) de Jack Bush. Cette série illustre la diversité de la production artistique, à savoir l'abstraction lyrique et géométrique. L'*op-art* québécois, emblématisé par *Bi-sériel vert-bleu* (1967) de Guido Molinari et un tableau circulaire, *Gong 96* (1966), de Claude Tousignant, s'associe à ce dernier courant et se situe au fond<sup>341</sup> de la salle.

De sorte que l'art québécois est à la fois intégré et écarté de la série internationale. Entre l'expressionisme abstrait et l'*op-art* locaux sont déployées des œuvres canadiennes, allemandes et américaines, toutes abstraites, lyriques ou géométriques, comme pour énoncer deux choses : côte-à-côte, art québécois et art non-québécois sont comparables; l'un autant que l'autre pourrait illustrer le volet de la période concernée mais l'art québécois, ainsi intégré, contribue avec justesse à un récit local élargi et ouvert sur le monde. On peut noter aussi que l'intégration de l'art québécois avec l'art international atténue la question politiquement plus délicate de son inclusion dans l'art canadien, sous l'égide de l'art contemporain : il s'agit là d'une mesure qui distingue le MBAM des deux autres institutions étudiées dans ce mémoire.

Un assortiment de sculptures, posées sur une plateforme ou surmontées par des socles, cloisonne l'espace. *Efforts d'une sphère* (1966-67), inscrite dans le courant du *concrete art*, une pièce de granit poli d'aspect impersonnel, du suisse Max Bill côtoie deux œuvres cinétiques : *Le 23 octobre* (1969) d'Ulysse Comtois, québécois et *Télésculpture 1960* (1960) du grec Panayiotis Vassilakis Takis. Issue de la série modulaire de « colonnes » réalisées entre 1967 et 1975, *Le 23 octobre* est formé d'un empilement de plaques d'aluminium et d'acier inoxydable fabriqué à la machine autour d'un axe tubulaire<sup>342</sup>. Idéalement, l'objet immaculé pourrait être manipulé par le spectateur<sup>343</sup>. Takis incorpore également le mouvement à son œuvre sérielle de *Télésculptures*. *Télésculpture 1960* est fabriquée d'objets métalliques en suspension grâce à la force invisible d'un

<sup>341</sup> Ce qui constitue le fond de la pièce dans ce contexte est relatif à celui qui débute sa visite dans la salle NGF, (Fig.16, section A', p. xxii), depuis l'entrée donnant sur le hall, niveau S-2.

<sup>342</sup> © Oxford University Press. 2007-2009. «Comtois, Ulysse». Sur le site *Grove Art Online. Oxford Art Online* [en ligne]. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T018953>>. Consulté le 2 juin 2009 ; Denise Leclerc. © La Fondation Historica du Canada 2009. «Comtois, Ulysse». Sur le site *Historica. L'encyclopédie canadienne*. <<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1SEC914704>>. Consulté le 10 mars 2009.

<sup>343</sup> Pierre Landry, «De la sculpture au Québec, les années d'affirmation», Josée Belisle et. al, *La Collection : tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 131.



champ magnétique issu d'un aimant au dessus duquel flottent d'autres composants de l'œuvre<sup>344</sup>. L'attrait pour la technologie et les forces de la nature, tant sur le plan thématique que technique, confère à cette série une allure moderne.

Quelque peu à part se situe *Doucement elle se retourna* (1986-87) du Saskatchewannais Joe Fafard, seule œuvre de la salle postérieure aux années 1960. Cette vache de bronze patiné au fini brut mais multicolore s'arrime à la palette vibrante des tableaux, mais le caractère figuratif de l'objet contraste avec l'abstraction omniprésente dans la salle. Depuis le siècle des Lumières, la disposition des collections modernes aurait suggéré une conscience historique des progrès stylistiques de l'art<sup>345</sup> à travers le temps<sup>346</sup>. C'est à partir de cette logique que les œuvres sont regroupées par période ou par écoles. La mise en scène de *Doucement elle se retourna* réfute «l'organisation officielle de l'histoire de l'art, qui est l'ordre naturel du musée<sup>347</sup>». Christine Bernier constate que plusieurs auteurs (Rosalind Krauss<sup>348</sup>, Stephan Bann<sup>349</sup>) associent l'accrochage chronologique au modèle évolutionniste de l'histoire de l'art<sup>350</sup>. C'est précisément en contrepartie à ce modèle que *Doucement elle se retourna* perturbe la salle NGF<sup>351</sup>. Cette production à l'image de l'art populaire joue sur l'imprévisible et introduit dans la salle une dissonance qui varie la présentation, surprend et rafraîchit la lecture historique. Ce détournement fait confiance au spectateur qui saura le reconnaître. Il suggère aussi, à cause des dates, que l'abstraction n'est pas la fin de l'art. La figuration survit à l'exploration de l'abstraction moderne (Fig.20, p. xvi).

#### 4.4.5.2. Salle Thomas O. Hecht Family

Jean-Paul Riopelle est exceptionnellement bien représenté dans la collection du Musée. On ne compte pas moins de deux-cent-quatre-vingt-sept œuvres de l'artiste, dont deux-cent-

<sup>344</sup> Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 57.

<sup>345</sup> Le «paradigme historico-artistique» pour reprendre les mots de Christine Bernier : Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 57. L'historicisme accompagne la naissance du musée moderne : Joanne Lamoureux, «Seeing Through Art History : Showing Scars of Legibility», *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, New York, Routledge, 2006, p. 131-154.

<sup>346</sup> Christine Bernier, *op.cit.*, p. 57.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>348</sup> Rosalind Krauss, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, n°54, 1991, p. 3-17.

<sup>349</sup> Stephen Bann, «The Cabinet of Curiosity as a Model of Visual Display: a Note on the Genealogy of the Contemporary Art Museum», *Définitions de la culture visuelle I : Revoir la New Art History (Actes de colloque)*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 61-70.

<sup>350</sup> Christine Bernier, *op.cit.*, p. 88.

<sup>351</sup> Christine Bernier ajouterait que dans le cas de l'art contemporain, un accrochage historique n'est certainement pas plus éducatif, puisque les référents antérieurs aux œuvres sont peu ou inexistantes. Un objet mérite sa place au sein du musée lorsqu'il s'inscrit dans le passé. L'accrochage historique le légitime. Or, l'art contemporain n'a pas de passé historique. L'absence d'ancienneté rendrait difficilement ce mode pertinent. *Ibid.*, p. 88.

trente-trois estampes, vingt-cinq peintures, quatorze sculptures, huit albums et sept dessins<sup>352</sup>. Il s'agit de l'une des collections d'œuvres les plus importantes au monde de l'artiste. L'accrochage de la salle TOHF (Fig.16, section B, p. xxii) se compose de quatre grandes huiles sur toile de Riopelle : *Vent traversier* (1952), *Gravité* (1956) qui est une acquisition récente, *Vertige* (1962) et *Hommage à Grey Owl* (1970). Notons toutefois au sein de cette salle monographique une peinture de Joan Mitchell - *Série Canada* (1975); et *La Famille* (1949) de Robert Roussil. Le tableau de Mitchell contient une pertinence biographique en relation à Riopelle (l'artiste fut sa compagne pendant vingt-cinq ans), mais la sculpture de Roussil paraît elle aussi dissonante, confirmant le principe d'accrochage rencontré dans la présentation de l'œuvre de Fafard (Fig.21, p. xvi)<sup>353</sup>.

#### 4.4.5.3. Salle Marcel Elefant Family

En 1998, pour souligner les cinquante ans de *Refus Global*, le MBAM a décidé de consacrer une salle d'exposition permanente à Borduas (Fig.16, section C, p. xxii. Voir aussi Fig.22, p. xvi). Avec une cinquantaine d'œuvres, dont vingt-trois œuvres acquises auprès de Renée Borduas (fille aînée de l'artiste) peu avant l'inauguration, le MBAM possède aujourd'hui la deuxième collection en nombre d'œuvres de l'artiste<sup>354</sup>.

La première section de la chronologie se compose de petits tableaux de chevalet caractérisés par une palette riche et vibrante, par la figuration ou du moins une certaine évocation figurative, souvent onirique de nature. *Abstraction verte* (1941) illustre la période expérimentale des premières abstractions automatistes de l'artiste<sup>355</sup>. Au cours de la même période, Borduas développe une production figurative, dans la foulée de son ancien style réaliste. Ces représentations tendent vers l'abstraction, tout en adhérant aux genres traditionnels de la peinture : une nature morte (*Nature morte (fruits et feuilles)* (1941), un portrait (*Madame*

<sup>352</sup> «Base de données Info-muse». [en ligne]. Sur le site Société des musées québécois [http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f\\_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=3&realm=3](http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=3&realm=3) (Consulté le 21 octobre 2008).

<sup>353</sup> Nous nous permettons de récapituler rétrospectivement les instances d'une syntaxe expositionnelle attribuable à Stéphane Aquin, dont nous avons pris pleinement conscience dans les derniers mois de nos observations sur le terrain. En début de l'année 2008, la salle NGF (Fig.16, section A', p. xxii) accueille une nouvelle acquisition : *Vieil ennemi, nouvelle victime* (2006) de Tony Matelli, une sculpture hyperréaliste mettant en scène deux singes émaciés ayant renversé un troisième singe très corpulent. Celui-ci est sur le dos, pris au piège par son propre poids, pendant qu'un l'étrangle et qu'un autre s'apprête à dévorer sa chair. L'œuvre se fait remarquer pour deux raisons : d'abord elle est la seule de la salle pour laquelle le spectateur puisse bénéficier d'un outil interprétatif. Ensuite, comme le cartel allongé le précise, «la présente installation de *Vieil ennemi, nouvelle victime* au sein de la collection d'art abstrait permet de jeter un éclairage cru sur l'idéalisme de l'œuvre dans l'art moderne.» Stéphane Aquin reconduit ici la rhétorique de la dissonance singulière que nous lui avons déjà vu déployer dans la présentation de *Doucement elle se retourna* et de *La Famille*.

<sup>354</sup> Jean-Jacques Bernier, «Quelques événements pour célébrer les 50 ans du *Refus global*», *Vie des arts*, n° 170, 1998, p. 33.

<sup>355</sup> François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, p. 38-40 *passim*.

Gagnon) (1941) et ce que nous pourrions qualifier de paysages<sup>356</sup> (*Carnage à l'oiseau haut perché* (1943) et «8.47» ou «*Les carquois fleuris*» (1947) et *Nonne et prêtre babyloniens*. A cette production s'ajoute la seule sculpture de Borduas dans la collection du MBAM, *Russie*. Sa qualité biomorphique et son sujet ambigu contribuent à justifier sa présence dans cette série de premières déviations figuratives qui précèdent les abstractions tachistes.

Chaque série de la période tachiste occupe un mur entier. Trois tableaux créés à New York (1954-55)<sup>357</sup> se distinguent par la couleur de la série parisienne en noir et blanc qui suit. A Paris, Borduas développe un nouveau langage plastique. Treize *Compositions*, réalisées entre 1957 et 1960, toutes exécutées à Paris, se déploient sur le mur suivant. Tout comme la singulière *Abstraction verte* débute la série, *L'Étoile noire* (1957) la conclut. Cette œuvre majeure occupe singulièrement un mur entier de façon un peu prévisible, compte tenu de son statut de dernier chef d'œuvre<sup>358</sup> et «l'une de ses toiles les plus célèbres<sup>359</sup>». Or, ce que l'on considère comme son dernier tableau, *Composition 69* (1960) compte parmi tant d'autres «compositions» sur le mur qui le précède<sup>360</sup>.

Le MBAM n'est pas la seule des grands musées d'art au Québec à posséder une collection d'art international. Cette particularité permet d'établir un scénario pouvant situer l'art québécois dans un contexte mondial. Nous jugeons donc opportun de considérer dans cette exposition au récit international le rapport de l'art québécois à l'art non-québécois et plus précisément, celui entre les salles monographiques d'art québécois et les salles «encyclopédiques» d'art international.

L'ouvrage *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*<sup>361</sup>, écrit par le sociologue Marcel Fournier, présente tout d'abord un historique de la notion du rattrapage culturel au Québec :

Des observations de voyageurs étrangers aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles aux études empiriques de sociologues et d'ethnologues, un seul et même constat : manifestement nécessaire, l'entrée du Québec dans la modernité apparaît difficile, impossible<sup>362</sup>.

<sup>356</sup> Nous les qualifions de paysage en raison de leur structure fondamentale, c'est-à-dire de la relation entre les formes et le fond. Voir *Ibid.*

<sup>357</sup> *Cotillon en flammes*, H.118xL.97cm ; *Translucidité*, H.63.5 x L.101.6cm ; *Jardin sous la neige*, H.182.8 x L.243.5cm.

<sup>358</sup> François-Marc Gagnon, *op.cit.*, p. 420.

<sup>359</sup> Jean-Jacques Bernier, *op.cit.*, p. 33.

<sup>360</sup> François-Marc Gagnon, *op.cit.*, p. 464-5. Ce jugement se fonde sur la découverte du tableau sur le chevalet de l'artiste dans son atelier parisien au moment de sa mort. Quoique d'autres tableaux fussent également présents, ils se rapprochaient stylistiquement à une production antérieure. Le témoignage de Jean-Paul Filion décrit l'état de la toile, dont la peinture «encore fraîche» lui rappelle une «véritable carte mortuaire».

<sup>361</sup> Marcel Fournier, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p.199-234.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 7.

Selon le sociologue, la modernité québécoise a lieu dès le milieu du XIXe siècle à travers des changements profonds dans l'économie et l'organisation sociale et politique : industrialisation, urbanisation, mobilisation des populations, diversification des groupes et classes, séparation de l'Église et de l'État, laïcisation des institutions...Et cela bien avant la Révolution tranquille des années 60, ou *Refus global* (1948).

Marcel Rioux, également sociologue, étudie le développement des différents courants intellectuels au Québec dans son article « Sur l'évolution des idéologies au Québec<sup>363</sup> ». Selon lui, l'histoire des idées québécoises peut s'apprécier selon quatre strates<sup>364</sup>. Toujours d'après Rioux, le Québec aurait terminé son rattrapage culturel à la fin des années 50 et se serait ensuite astreint à rejoindre les meilleurs rangs du concert des nations développées, notamment en Amérique du Nord. Aujourd'hui, il va sans dire que la tâche ardue qui consistait à rattraper les nombreux retards au sein de la société québécoise (en matière d'éducation, de santé ou de services sociaux, etc.) a été largement remplie et il n'est nul besoin de longs développements pour confirmer que les *30 glorieuses québécoises* ont permis d'aller au-delà de cet objectif<sup>365</sup>.

L'idéologie québécoise du rattrapage culturel est particulièrement pertinente pour la scénographie d'*Art contemporain (depuis 1945)*. Pratiquement chaque artiste de l'exposition est représenté par une œuvre. Toutefois, nous avons bien vu à l'aide de statistiques que 38% des œuvres présentées sont exécutées par la main de Borduas et de Riopelle. Le mode expositionnel monographique et l'insertion d'informations interprétatives hiérarchisent le contenu de ces deux artistes au sein de l'exposition *Art contemporain (depuis 1945)*. Ces particularités scénographiques

<sup>363</sup> Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1968, p. 112-118.

<sup>364</sup> Au début du XIXe siècle, la bourgeoisie québécoise tente de s'approprier le pouvoir des élites britanniques en définissant le Canada français comme une nation. Après la résistance de 1837-38, le clergé conservateur prend le contrôle socio-politique du peuple en cherchant à préserver l'identité collective par voie de la langue française et de la religion catholique. Une nouvelle collectivité d'intellectuels, de syndicalistes et d'artistes rejettent l'ancien ordre et proposent une nouvelle idéologie à sa place, celle qui deviendra le rattrapage culturel. Celui-ci, en tant que quatrième idéologie met un terme au retard et célèbre la culture québécoise au-delà des frontières de la nation : Marcel Rioux, « L'idéologie du rattrapage », *Le Québec en textes : anthologie 1940-1986* (sous la dir. de Gérard Boismenu, Laurent Mailhot et Jacques Rouillard), Montréal, Boréal express, 1980, p. 111. Cet article est un extrait de celui déjà cité du même auteur.

<sup>365</sup> En effet, la Révolution tranquille et les trois décennies qui l'ont suivie ont permis au Québec de se positionner favorablement dans nombre de secteurs clés : la création artistique québécoise s'exporte admirablement à travers le monde; son système éducatif, quoique contesté, érigeait le Québec à la quinzième place en terme de taux d'obtention d'un premier diplôme d'études secondaires, toutes filières confondues : avec un taux de 81%, le Québec dépasse largement ses voisins du Sud que sont les États-Unis (74%) et fait mieux que la moyenne de toute la fédération canadienne (72%) : Ministère de l'éducation, *La diplomation au Québec et dans les pays de l'OCDE*, Québec, Ministère de l'éducation, Coll. Bulletin statistique de l'éducation, no 21, janv. 2001, p. 2-3 ; l'économie de la Province se trouve à la pointe des domaines de l'aéronautique (l'industrie aérospatiale du Québec se classe au sixième rang mondial pour la valeur de sa production, Montréal est le deuxième centre aérospatial après Seattle et avant Toulouse) et les technologies de l'information et des communications connaissent une expansion enviables alors que cent-mille québécois travaillent déjà dans le domaine, attirant par la même l'implantation d'entreprises leaders dans ce domaine; etc. En bref, le Québec, par la vitalité de toutes ses activités, n'a plus à rougir de ce qu'il est.

soulignent deux trajectoires qui constituent les premières réverbérations de l'art québécois hors-Québec.

Borduas fonde le mouvement automatiste. Selon la doxa de l'histoire de l'art, ce mouvement (et plus spécifiquement le parcours artistique de Borduas) est venu à symboliser l'accès de la société québécoise à la modernité<sup>366</sup>. L'auteur de *Refus global* est devenu le «prophète» de la Révolution tranquille. Riopelle, son élève, qui le dépassera en renommée, sera le premier grand artiste québécois sur la scène internationale. Louise Vigneault étudie l'idéologie dans l'art au Québec. Elle soutient que Borduas et Riopelle, tous deux progressistes, prisent l'expression individuelle par opposition à l'idéologie traditionnelle protégeant les intérêts collectifs<sup>367</sup>. Ils se trouvent en profond désaccord avec l'idéologie dominante de la nation québécoise, vouée à la préservation de la culture locale de leur époque. Borduas veut que l'art québécois se libère de «l'attitude passive de la simple imitation<sup>368</sup>». Il considère que les créateurs doivent dépasser cette étape, s'ancrer dans le présent, transcender le colonialisme culturel et produire un art local, fidèle à l'image du contexte social dans lequel il est né, un art qui redéfinirait leur position et moderniserait l'image du Canada<sup>369</sup>. Il faudrait surtout éviter qu'on n'interprète l'art québécois comme étant du «provincialisme», du «régionalisme» ou de l'«amateurisme<sup>370</sup>». Borduas veut mettre en place une «réalité culturelle spécifique et autonome» au Québec<sup>371</sup>. Il est le premier artiste à tenter de transformer le contexte local tout en s'ouvrant à l'universalisme. Il reste néanmoins «fidèle à la mémoire collective» tout en résistant aux idéologies dominantes au Québec des années 40 et 50<sup>372</sup>.

Riopelle tente également de remplacer les valeurs et les normes en cours. Il réussit à transgresser les frontières géographiques, idéologiques et esthétiques : il vit à Paris durant une grande partie de sa carrière<sup>373</sup>. De son vivant, il propage sa production tant en Europe qu'au Canada et aux États-Unis. Il devient «l'une des figures de proue de l'expressionnisme abstrait européen<sup>374</sup>» et dépasse l'*imitation passive* de l'avant-garde pour créer une pratique plastique qui lui est propre.

<sup>366</sup> Stéphane Aquin, «Art contemporain», *Guide: Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, p. 242.

<sup>367</sup> Louise Vigneault, *op.cit.*, p. 30.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>370</sup> Par exemple, aux yeux de Borduas, Alfred Pellan se serait arrêté au rattrapage. Son art consisterait d'un amalgame des avant-gardes européennes mais ne produit rien de nouveau. *Ibid.*, p. 114-115.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 365-366.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 271.

Les salles monographiques fonctionnent sur plusieurs niveaux : d'abord, elles constituent une simple prise en compte locale : elles prennent acte des richesses de la collection d'art contemporain au MBAM, riche en art québécois et plus précisément, en œuvres de Borduas et de Riopelle. De ce fait, l'art québécois est fortement représenté dans l'ensemble de l'accrochage. Enfin et surtout, elles racontent le moment historique et les moyens plastiques à partir desquels l'art québécois gagne une reconnaissance sur la scène internationale et réalise son rattrapage culturel. Globalement, toutes les salles présentent l'idéologie selon laquelle l'art québécois peut-être mis parallèle avec l'art non-québécois dans un même récit international<sup>375</sup>. L'art québécois est présenté en deux temps : les salles TOHF et MEF représentent le rattrapage (en quelque sorte comme une parenthèse historique) et la salle NGF (en deux parties) représente un art québécois en synchronie avec les courants internationaux. Rappelons-nous que le seul parcours imposé par l'architecture sur le visiteur est celui de traverser l'une de deux sections de la salle NGF avant de pouvoir franchir la salle TOHF ou la salle MEF. Il est juste de noter que le visiteur découvrira forcément le moment synchronique avant celui du rattrapage : l'ordre des salles visitées, imposé par l'architecture, hiérarchise les deux volets historiques. Ainsi, dans le scénario, le premier intercepté par le visiteur (la synchronie) détermine la visite éventuelle du second (le rattrapage), même si cet ordre est contraire à celui de l'histoire.

Ce parti-pris s'insère dans un récit de cause et d'effet. Borduas et Riopelle se manifestent parmi les autres artistes présentés sans pour autant que l'art québécois ne soit coupé de l'accrochage international, car l'art québécois est présent dans tous les espaces. Il se confronte à l'art d'ailleurs. C'est précisément l'image du quatrième volet idéologique, défini par Rioux, qui est ainsi exprimée dans *Art contemporain (depuis 1945)*. L'art québécois est un intervenant au sein d'un contexte mondial.

#### **4.4.5.4. Salle Nahum Gelber Family**

Jusqu'à présent, le visiteur aura rencontré peu d'art figuratif. C'est également à partir de cette salle (Fig.16, section A", p. xxii) que le visiteur découvrira des acquisitions récentes : *Quatre panneaux gris et quatre figures* (1963), de la série *Walking Woman* du canadien Michael Snow, *Noël Maison-Blanche* (1974) d'Erró (Gudmundur Gudmundsson) et *Vénus de Montréal* (1999) de Claudio Parmigianni furent acquises en 2005, *En tête* de Rachel Harrison en 2006.

69% de ces œuvres datent des années 70 et 80. Quoique les deux tiers de la sélection d'œuvres soient consacrés à ces deux décennies, il s'agit en principe d'un espace réservé à l'art

---

<sup>375</sup> En outre, le titre ne précise pas le contenu comme art québécois ou non-québécois. Il n'y a pas question d'origine. Un seul récit officiel globalise les nations. S'il y a art québécois il est d'importance égale à l'art qui ne l'est pas.

après 1970 : une seule des treize œuvres exposées est antérieure à cette date (*Quatre panneaux gris et quatre figures*). Trois sont postérieures aux années 80: *Grosse paire de têtes (d'homme et de femme)* (1990) de Stephan Balkenhol, *Vénus de Montréal* et *En tête*. Cette dernière se situe à proximité d'un second assemblage sculptural, également exécuté par une femme, *Cathédrale céleste* (1966-73) de Louise Nevelson. Toutefois, les autres œuvres insistent singulièrement sur une lignée artistique. *Dryden* (1975) de Serge Lemoyne est un vestige d'une performance des années 70. *Les collines Wildcat* (1976) d'Ivan Eyre entretient la tradition du paysage canadien. A proximité, *Action Painting II* (1984)<sup>376</sup> de l'artiste américain Mark Tansey poursuit le thème paysagiste. Le tableau réaliste de l'artiste islandais Erró avoisine une paire de tableaux de Jean-Michel Basquiat, intitulés *Un comité d'experts* et *Marine*, et leur figuration un peu brute, voire « naïve », pourra inciter le spectateur à les comparer. Similairement, le traitement brut de la matière de *Grosse paire de têtes (d'homme et de femme)* contraste avec la finesse de *Vénus de Montréal*, un torse en plâtre d'un artiste conceptuel porté vers l'assemblage. C'est ainsi que Parmigianni soumet la sculpture classique à une réévaluation philosophique de mythes populaires par l'intégration d'un papillon couvrant le mont de Vénus du torse de la déesse de l'amour, qui par ailleurs semblerait répondre à *Mariposa*<sup>377</sup> du canadien Greg Curnoe, une sérigraphie sur plexiglass installée en parallèle. Avant de quitter la pièce, le spectateur notera une surface de contreplaqué, gravé et creusé, d'une série d'abstraction lyrique appelée « Phénoménimages ». Il s'agit d'*Éruption solaire* (1981) de Paterson Ewen<sup>378</sup>.

Sans logique chronologique ou formelle, la sélection éclectique de cette pièce traduit l'éclatement des manières qui caractérise la dernière quarantaine d'années de l'histoire de l'art. Le recueil de textes *Individuals : Post-Movement Art in America*<sup>379</sup> décrit dans son ensemble la façon dont l'approche individualiste (par voie de la globalisation culturelle, c'est-à-dire de la standardisation des produits et des comportements des consommateurs, inhérente à la culture médiatique) se substituera aux courants artistiques dès la fin des années 60. A partir des années 70, des artistes émergent avec plus de force que les courants au sein desquels ils naviguent sans toujours s'y inscrire clairement. En outre, plus de nouveaux courants artistiques n'émergent, que des reprises individualisées de courants antérieurs. C'est précisément ce phénomène que nous observons dans cet espace (Fig.23, p. xxvii). Le rapprochement formel entre deux œuvres

<sup>376</sup> Don de Nahum Gelber, à qui la salle doit son nom. Par ailleurs, Nahum Gelber fit également don de *Le Début de la chasse au lion* (1982) d'A.R. Penck, exposée dans la salle LBL.

<sup>377</sup> « Mariposa » signifie papillon en espagnol.

<sup>378</sup> « Paterson Ewen », *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde* (sous la dir. de Jean Clair), Musée des beaux-arts de Montréal, Gallimard, 1999, p. 362.

<sup>379</sup> *Individuals : Post-Movement Art in America* (sous le dir. d'Alan Sondheim), New York, Dutton, 1977, 316 p.

encourage leur comparaison selon un mode de présentation (*compare and contrast*) familier en histoire de l'art.

#### 4.4.5.5. Appendices à l'exposition

Le MBAM se distingue par la diversité des modes de diffusion permanente de l'art contemporain. Parmi nos études de cas, aucun autre musée ne modifiera la présentation de sa collection d'art contemporain, ni ne permettra de nuancer la notion de permanence autant que le MBAM, avec ce qui suit.

Les quatre salles que nous venons de décrire constituent l'exposition permanente proprement dite. Le hall au niveau S2 (Fig.17, p. xxiii. Revoir aussi Fig.15, p. xxi), situé devant les deux entrées, augmente la surface expositionnelle en présentant un nombre restreint d'œuvres monumentales. Entre les deux entrées, vers les salles permanentes, s'impose *Granite bleu de Normandie* (1984) d'Ulrich Rückriem, une colossale sculpture de pierre. Bien au dessus, s'approchant au niveau du rez-de-chaussée, est suspendu une immense œuvre en peinture émail sur aluminium, *Jolie brunette aux iris* (1988-2004) de Tom Wesselmann, prêt de la collection Frederic et Robin Seegal. Un grand vitrail, *Sans titre* (1972) de Marcelle Ferron y est installé en permanence (Fig.24, p. xxvii), ainsi que *L'Assemblée* (1990-91) de Guy Pellerin (Fig.25, p. xxvii). C'est ainsi que dans le hall, on présente des médiums autres que la sculpture et la peinture. En outre, certaines sculptures et installations exposées pour une durée plus limitée (souvent de quelques mois) s'ajoutent sporadiquement aux œuvres diffusées en permanence dans cet espace. *Sentier* (1983) de Giuseppe Penone y était en 2006<sup>380</sup> tout de même que *Grosse paire de têtes (d'homme et de femme)* pour quelques mois en 2007 et *Le concierge est parti dîner* (1998-2002) de Jean-Pierre Gauthier s'ajoute au regroupement depuis un certain temps. Une sculpture de bronze, *Petit lièvre Nijinsky* (1989-90)<sup>381</sup> de Barry Flanagan fit aussi une brève apparition en 2008.

Nous nous attarderons exceptionnellement sur *Le concierge est parti dîner* en raison des liens singuliers qu'elle entretient avec le lieu d'exposition. Camouflée par sa banalité, cette installation se compose d'un chariot d'entretien, rempli d'eau savonneuse. Un mécanisme (composé d'une pompe d'aquarium, d'un compresseur à air et d'un réservoir à air) déclenché par un détecteur de mouvement signale qu'un visiteur entre dans le champ de l'œuvre et crée des bulles en sa présence. Le cycle dure trois minutes et quinze secondes.

<sup>380</sup> Contrairement aux autres interventions temporaires soulignées, *Sentier* était présent dans l'espace en dehors du cadre temporel dans lequel s'inscrit la notation de l'accrochage analysé (elle y était avant).

<sup>381</sup> Barry Flanagan, *Petit lièvre Nijinsky* (1989-1990). Prêt, collection particulière. Numéro d'accession : 285.2008.



Le camouflage est l'une des modalités *de disparition* identifiées par Johanne Lamoureux par laquelle le lien est formulé entre l'œuvre *in situ* et le lieu<sup>382</sup>. Une œuvre camouflée est inspirée d'un lieu mais elle s'y manifeste en se faisant oublier *comme œuvre*, du moins dans un premier temps<sup>383</sup>. Dans le cas de *Le concierge est parti dîner*, la disparition de l'œuvre dans l'espace est une opération fondée sur le matériau. Au premier regard, l'objet se présente comme «équipements techniques provisoirement abandonnés<sup>384</sup>» (qui par ailleurs serait d'après Christine Bernier l'image communément donnée d'une œuvre dont le discours se porte sur la question du musée en tant que lieu d'exposition). Le titre décrit fidèlement l'impression qu'aurait le visiteur de l'objet en le découvrant.

Le sujet de *Le concierge est parti dîner* est en fait le musée. Le discours de l'art s'intéresse aujourd'hui à établir les opérations discursives de l'œuvre-même en rapport avec celles du lieu muséal, de la question de sa «muséification<sup>385</sup>». C'est maintenant la pratique de l'exposition qui légitime l'œuvre plus que tout<sup>386</sup>. L'espace muséal est la seule indication fournie au visiteur et pouvant l'assurer qu'il ne se trouve pas devant un «objet ordinaire<sup>387</sup>». Lorsqu'une installation d'art contemporain est placée hors des espaces traditionnels de présentation, elle est privée des indices habituels qui permettent au visiteur d'identifier un objet d'art<sup>388</sup>. Dans le cas de *Le concierge est parti dîner*, le coup porte un degré plus loin : même au sein du musée, le visiteur risque de ne pas apercevoir (immédiatement) en l'objet une œuvre, car elle est située à l'extérieur des salles d'exposition, dans un coin obscur d'un espace transitoire.

C'est précisément cet investissement dans l'architecture «anonyme» du hall qui contribue à travestir ou à camoufler l'œuvre<sup>389</sup>. Tout contenu présenté dans une salle d'exposition au musée d'art se propose comme artistique. Dans le lieu anonyme du hall, l'objet trouve l'endroit idéal pour permettre à la duperie d'opérer, le camouflage de sa vraie nature peut se manifester. C'est

---

<sup>382</sup> D'autres modalités comprennent la décoration, le détournement métaphorique et l'intrusion : Johanne Lamoureux, «L'architecture rechargée par l'art» [1995], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 88. Sur la quasi-invisibilité des œuvres in-situ, voir aussi Johanne Lamoureux, «Camouflage. Autour de Promenades» [1985], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 97-108.

<sup>383</sup> Johanne Lamoureux, «Camouflage. Autour de Promenades» [1985], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 97

<sup>384</sup> Christine Bernier, *op.cit.*, p. 73.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>389</sup> D'après Lamoureux, la procédure d'exposition en salle close au musée a subi des modifications, devenues aujourd'hui familières, dont une «nouvelle dissémination topographique dans l'investissement de l'architecture souvent anonyme des musées et des galeries». Dans le cadre de son analyse, cette modification se transpose à l'œuvre in-situ exposée en plein-air mais pourrait tout autant se transposer dans la nôtre à *Le concierge est parti dîner* : «Camouflage. Autour de Promenades» [1985], *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 107.

seulement lorsque le visiteur s'approchera de l'objet et déclenchera le mécanisme (inutile et insensé) que se dévoilera en ces matériaux ordinaires un spectacle inattendu (la production de bulles). A ce moment-là, l'œuvre porte son commentaire sur le lieu du musée d'art.

La salle LBL (Fig.18, p. xiv. Revoir aussi Fig.15, p. xxi) constitue encore un appendice à l'exposition d'art contemporain. Ce local est très souvent consacré aux diverses expositions temporaires du Musée. La présentation de la collection d'art contemporain qui y est exposée est constamment restaurée. Entre les expositions temporaires<sup>390</sup>, les œuvres de la collection reprennent leur place habituelle, ce qui nous mène à la qualifier de semi-permanente. Cet accrochage regroupe de grands tableaux de la fin des années 70 et des années 80, apparentés au néo-expressionnisme allemand et à la nouvelle figuration : rappelons *L'invitation au voyage* d'Edmund Alleyn, *Café Deutschland VIII* de Jörg Immendorff, *Le Début de la chasse au lion* d'A.R. Penck, et *A B, Médiation* de Gérard Richter. Le parcours se boucle avec *Mercenaires II* (1979) de Leon Golub et *Bâche no 9* (1976) de Betty Goodwin. Le visiteur peut tant longer le mur à sa gauche et suivre ce circuit, allant dans le sens des aiguilles d'une montre, que dans le sens contraire, amorcer sa visite en allant vers la droite.

Au moment de la documentation de l'accrochage de cette salle, l'exposition itinérante *Il modo italiano* était en cours au MBAM. En conséquence, la salle LBL s'est vue dotée momentanément de *Triple igloo* (considérée comme l'apogée de l'œuvre de Mario Merz, l'un des fondateurs de l'arte povera (Fig.26, p. xxviii). Cette insertion ponctuelle manifeste bien les bouleversements fréquents subits par l'exposition permanente de la collection dans cette salle.

Le nombre de sculptures contemporaines en exposition augmente si l'on prend en considération les sites hors les murs (Fig.19, p. xxv). En 2004, la Fondation Max Stern décide de financer l'aménagement d'un jardin de sculptures crée qui portera le nom du jardin de sculptures Max and Iris Stern (pour rendre hommage à l'un des grands marchands d'art du milieu canadien et l'un des donateurs principaux du Musée)<sup>391</sup>. C'est au même moment (2003) que le Musée acquiert *Cœurs de jumeaux de six pieds* de Jim Dine (1999), une sculpture de bronze en forme de deux cœurs géants et commande *Claudia* une génisse de Joe Fafard (2003). On installa également *Building VI* (2003) dit «l'homme numérique<sup>392</sup>» d'Anthony Gormley représentant un homme

<sup>390</sup> Depuis nos premières observations en salle, nous avons observé les interventions temporaires suivantes dans la salle LBL : *Il modo italiano. Design et avant-garde en Italie au XXe siècle* (du 4 mai au 27 août 2006); *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney* (du 8 mars au 24 juin 2007); *iCuba! Art et histoire de 1868 à nos jours* (du 31 janvier au 8 juin 2008).

<sup>391</sup> Notons toutefois qu'on installait déjà des sculptures à cet endroit bien avant l'inauguration officielle. Voir Hélène Lamarche, «Le Musée des beaux-arts de Montréal : historique», *Guide : Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2003, p. 15.

<sup>392</sup> Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p.242.

construit de cubes d'acier inoxydable, *Hibou-Pelle* (1969-70) de Riopelle, *Hommage au Tiers-Monde* (1967) d'Armand Vaillancourt et *Jean d'Aire* (1887, fonte 1966) d'Auguste Rodin (1840-1917)<sup>393</sup>. Prêté par le Musée d'art contemporain depuis 2004, ce monument représente la figure d'un des bourgeois de Calais qui s'est livré au roi d'Angleterre pour épargner leur ville assiégée pendant la guerre de Cent Ans. Cette série hors-les-murs est donc figurative (à l'exception de *Hommage au Tiers-Monde*). L'année de l'inauguration du jardin, le Musée achète trois autres sculptures (dont *Building VI*) qui s'ajouteront à la série : *Sans titre* (2002) de Mimmo Paladino et *Equinoxe* (1980-83) de Kosso Eloul. Depuis, d'autres abstractions sont venues agrémenter les abords du Musée : *Grande tête totémique* (1968) de Henry Moore, *Fiesole* (1965-67) et *Shlosha* (1974) de Sorel Estrog et *Equinoxe* (1980-83) de Kosso Eloul.

Installées le long de la rue Sherbrooke et de l'avenue du Musée, en périphérie des pavillons MRH et LDMS ces productions tridimensionnelles en acier ou en bronze entraînent de nouvelles considérations. On pourrait oublier que cette série fait partie de la présentation de la collection. La fonction presque publicitaire de cette série annonce le contenu du musée depuis la rue. Sauf *Hibou-Pelle* (un peu plus haut devant le pavillon LDMS), toutes les œuvres figuratives<sup>394</sup> se situent visiblement à l'endroit le plus occupé : à proximité de l'entrée principale, devant la façade du pavillon MRH sur la rue Sherbrooke (ou alors à l'intersection de Sherbrooke et de l'avenue du Musée dans le cas de *Building VI* (Fig.27, p. xxviii).

Tout comme la vache de Fafard, en pâturage au milieu de l'art abstrait dans la salle NGF, ces œuvres insistent pour rappeler que l'art contemporain peut aussi être figuratif. Les sculptures abstraites, parfois monumentales et pour la plupart minimalistes, se situent plus discrètement dans les enfoncements des pavillons, le long d'une rue résidentielle, l'avenue du Musée (Fig.28 et 29, p. xxviii) : *Shlosha* (1974) et *Fiesole* (1965-67) d'Estrog occupent une court à l'entrée au pavillon LDMS, dissimulée par une ceinture de béton et de végétation. *Équinoxe* (1980-83) d'Eloul se situe entre le pavillon LDMS et le bloc administratif (ancienne école d'art du Musée<sup>395</sup>).

Christine Bernier rappelle que le musée est un «espace consacré au temps<sup>396</sup>». Le commentaire des œuvres hors-murs sur le temps diffère de celui formulé par celles à l'intérieur du «mausolée de la culture». Au sein de ses murs, on enferme une idée propre à la modernité selon

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>394</sup> *Claudia*, une seconde vache en bronze de Joe Fafard en exposition, des *Cœurs jumeaux de six pieds* (le titre révèle le sujet) et *Building VI*, représentant un homme construit de cubes d'acier inoxydable. Mentionnons en outre l'intégration d'un monument historique parmi la série contemporaine.

<sup>395</sup> Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p.242.

<sup>396</sup> Christine Bernier, *op.cit.*, p. 82. Sur le rôle de la galerie de tableaux comme spatialisation du temps, notamment dans les galeries de portraits à partir du XVII, voir Philippe Ariès, *Le temps de l'Histoire*, Paris, Seuil, 1986, p.160-170. Voir aussi Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.117-118; p.133-136 *passim*.

laquelle le musée est «un lieu de tous les temps qui est lui-même hors du temps et hors de la portée de ses ravages», un lieu d'«accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu immobile<sup>397</sup>». A l'extérieur du musée, les œuvres s'exposent au temps présent, à «l'immédiat, l'éphémère, le transitoire» et «le précaire<sup>398</sup>». Le propos des sculptures dans la rue diffère donc des séries d'œuvres en salle. En fonction du lieu, la reconnaissance de leur inscription patrimoniale conserve donc une certaine ambiguïté. A un degré inférieur, cette hiérarchie peut se transférer au cas des salles proprement permanentes, la salle semi-permanente et le hall souterrain : l'appartenance des œuvres dans la collection est indubitable mais le commentaire institutionnel apparent de leur valeur patrimoniale est proportionnelle à leur mode de présentation (durée de leur exposition et espace consacré exclusivement ou partiellement à leur mise en scène).

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 82.

## 4.5 Conclusion

Sous la direction Pierre Théberge (1986-1997), connu comme étant un commissaire ambitieux, le MBAM concentre ses efforts sur de grandes expositions itinérantes<sup>399</sup> issues de collaborations avec d'autres grands musées d'art du monde, afin de se situer à une échelle internationale<sup>400</sup> mais encore afin de répandre sa visibilité publique hors Québec<sup>401</sup>.

Bien que les trois musées d'art principaux de l'État aient tous une collection internationale, le MBAM choisit singulièrement d'afficher l'art québécois et l'art non québécois côte à côte à long terme. Ce parti pris expositionnel s'affirme dans les quatre salles les plus permanentes d'*Art contemporain (depuis 1945)*<sup>402</sup> : la salle NGF en deux temps, les salles TOHF et MEF. Nous avons analysé la signification idéologique de cette mise en scène qui formule le noyau discursif de l'exposition. Nos observations ont permis de conclure que le rattrapage culturel constitue un passage historique déterminant sans lequel le scénario actuel du MBAM autour de l'art québécois n'aurait pas pu prendre place. De la sorte, la stratégie auto-promotionnelle d'*Art contemporain (depuis 1945)* permet au MBAM non seulement de distinguer sa présentation de l'art d'ici, mais aussi de distinguer le statut de sa collection, projetant de la sorte l'image souhaitée de lui-même : l'art québécois est l'égal de l'art d'ailleurs et le Musée des beaux-arts de Montréal est l'égal des autres grands musée du monde de l'art.

---

<sup>399</sup> A l'été 1990, *Chefs d'œuvres de l'impressionnisme* de la collection Emil G. Bührle est une des expositions qui aurait attiré le plus grand nombre de visiteurs de l'histoire du Musée; *Les années 20 : l'âge des métropoles* (20 juin-10 novembre 1991) réunissait quelque 700 œuvres prêtées de 200 collaborateurs internationaux. Ce blockbuster aura attiré plus de 250 000 visiteurs. D'autres suivront : *Paradis perdu : l'Europe symboliste* (8 juin-15 octobre 1995), *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde* (du 17 juin-17 octobre 1999)...Georges-Hébert Germain soutiendra qu'au cours des années 1990, les «grandes manifestations thématiques» feront «la marque du Musée des beaux-arts de Montréal». Georges-Hébert Germain, *op.cit.*, p. 212.

<sup>400</sup> Cette tradition vers le rayonnement du Musée se poursuit : l'un des objectifs principaux de la nouvelle directrice, Natalie Bondil (2007-), est de multiplier et de renforcer les rapports avec les collectionneurs et les prêteurs internationaux. Voir *Ibid.*, p. 236.

<sup>401</sup> Voir *Ibid.*, p. 198-220.

<sup>402</sup> C'est-à-dire les quatre salles vouées exclusivement à la présentation de la collection d'art contemporain et donc les moins susceptibles d'être soumises aux fluctuations dues aux autres activités du Musée (expositions temporaires ou itinérantes).

## 5. Conclusion

### 5.1. Résumé

Par ce mémoire, voué à l'analyse de la mise en exposition des collections muséales du Québec, nous espérons avoir cerné la médiation entre le contenu exposé et le visiteur et avoir démontré de quelle façon les principaux musées d'art au Québec mettent le patrimoine en valeur et établissent un scénario de l'histoire de l'art québécois, moderne ou contemporain, au sein de la nation. Nous avons donc approché l'exposition en tant que médium et plus précisément, comme vecteur de l'histoire de l'art québécois (et de l'œuvre), en accentuant la façon dont le cadre spécifique et construit de l'objet peut inviter les visiteurs à circuler au sein de l'espace et leur proposer un récit à partir des œuvres d'une collection donnée.

L'exposition s'est avéré pour nous un objet complexe à multiples facettes, dont la réalisation et la gestion sollicitent l'expertise de plusieurs intervenants en de nombreux domaines. L'analyse parfois interdisciplinaire d'une telle entreprise se révèle infinie. Notre mémoire est loin d'avoir fait le tour de la question. Nous espérons avoir néanmoins fourni un éclaircissement ainsi qu'un aperçu critique et relativement complet des données à partir desquelles les collections muséales en question se manifestent et s'exposent.

### 5.2. Exposition permanente d'une collection muséale

Révisons la nature de la catégorie de la mise en exposition *permanente*. Le terme suggère stabilité et invariabilité. En fait, la durée et la sélection sont sujettes au changement, ainsi que l'ont montré les trois cas examinés. *Place à la magie!* au Musée d'art contemporain de Montréal a rafraîchi la présentation en réaménageant l'exposition en été 2006. Quoique de façon à peine perceptible, l'accrochage a tout de même été modifié au Musée national des beaux-arts du Québec (en 2007, *La dernière compagne de Napoléon* remplace *Trame écarlate* de Fernand Leduc). Finalement, de nos trois études de cas, c'est au Musée des beaux-arts de Montréal que l'accrochage a le plus varié au cours de la période étudiée : mise en scène semi-permanente et installations temporaires dans le hall niveau S-2...fonction presque publicitaire de la série contemporaine dans la rue (en évolution depuis 2004) écartée de la collection officiellement présentée en salle. Ces données nuancent bien la réalité de l'exposition «permanente».

La valeur apparente d'une collection s'impose aux yeux du public à travers des modalités expositionnelles : la superficie accordée à la présentation de la collection permanente, la salle consacrée exclusivement ou seulement partiellement à cette fonction, le choix d'exposer une

œuvre ou de l'entreposer, la durée d'exposition d'une œuvre, l'espace ou la cimaise qu'elle doit ou non partager, le nombre d'œuvres et le pourcentage des collections exposées...Au Québec les collections sont sous-exposées : les grands musées québécois n'atteignent pas la norme internationale de mise à vue des collections permanentes, qui lui est de 12%<sup>403</sup>. Au MBAM, 7% de la collection est diffusée en permanence, légèrement plus au MACM, qui, lui, ne présente que 2% de ses trésors. Les autres collections québécoises, y compris celle du MNBAQ, oscillent entre ces deux chiffres<sup>404</sup>.

Rappelons-nous les enjeux de la mise en scène d'une collection muséale. De façon générale, la présentation permanente d'une collection fait face à des contraintes spécifiques et récurrentes. Les expositions permanentes sont souvent négligées. Il y aurait deux raisons pour cela. D'abord, la durée de ce type d'exposition exige un certain classicisme afin d'assurer une expérience esthétique au fil des années<sup>405</sup>. Cela impliquerait d'éviter ce qui est à la mode, mais aussi ce qui est osé ou spectaculaire sur le plan stylistique ou esthétique. Par ce fait, Michael Belcher signale que l'exposition permanente peut sembler «ordinaire»: «permanent shows have rarely shocked their audience...They have tended to 'play safe'...<sup>406</sup>». De plus, au Québec, les contraintes budgétaires de la mise en exposition permanente des collections contribueraient à l'effet d'une mise en scène plutôt modeste. Quoiqu'au cœur du musée, l'exposition permanente est parfois éclipsée par les expositions temporaires et itinérantes (qui eux ont souvent plus de *budget, plus d'espace, plus d'œuvres et plus de ressources scénographiques parce qu'elles font événement*). Ensuite, ce mode expositionnel ne génère que peu de revenus, surtout lorsque l'accès aux collections est gratuit, comme au MBAM et le MNBAQ (le MACM exige une admission générale qui donne accès aux expositions de la collection ainsi qu'aux expositions temporaires et itinérantes).

<sup>403</sup> Johanne Lamoureux, *Profession Historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 30.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 30. Nos études de cas représentent trois collections dont le nombre d'œuvres oscille entre sept-mille-cinq-cent au MBAM mais également au MACM et neuf-mille-cinq-cent-quarante-six au MNBAQ (neuf-mille-neuf-cent-quarante-cinq si l'on compte la collection d'étude d'art moderne). On du condenser leur contenu à environ quatre-vingt objets en moyenne. Cela signifie que le visiteur n'a accès qu'à environ 1% de la collection présentée dans chaque cas étudié. Le nombre d'œuvres qu'il est possible de présenter est souvent une simple question d'espace disponible. Le MBAM surmonte la pénurie spatiale en exposant la sculpture contemporaine dans le hall, dans une salle à vocation multiple et finalement les rues environnant le musée.

<sup>405</sup> Comme le dirait Michel Perron, alors directeur du Musée d'art de Joliette : «Le risque d'être à la mode [est] évidemment de se démoder» : Michel Perron, «Quelques réflexions concernant le musée d'art et l'exposition permanente», *Forum 2 : points de vue sur l'exposition* (sous la dir. de Céline de Guise, Linda Lapointe et Anne Richard), Montréal, Société des musées québécois, 1991, p. 9.

<sup>406</sup> Michal Belcher, *Exhibitions in Museums, Leicester Museum Studies Series*. Leicester, Leicester University Press; Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 42.

### 5.3. Scénographie

Il conviendrait de récapituler brièvement les études de cas entre elles afin de comparer leur mise en exposition des collections d'art québécois après 1940 au musée québécois. Le nombre de salles et la superficie totale de chaque exposition varie mais les nombres d'œuvres et d'artistes exposées demeurent à peu près les mêmes. Le décor sert de simple support sans rien de spectaculaire. Épuré et fonctionnel, il est toujours subordonné à la lecture des œuvres. L'espace est dégagé pour réduire les distractions au minimum. Ainsi, c'est essentiellement le contenu exposé qui occupe l'espace. Généralement, les œuvres bidimensionnelles sont installées au niveau moyen des yeux. Les œuvres sont bien espacées, à environ un mètre d'écart. Cet accrochage permet de contempler les œuvres individuellement, sans interférence dans le champ de vision périphérique. C'est un accrochage dit *contemporain*. Si la palette n'est pas le blanc ou le blanc cassé, elle est teintée de gris – on cherche tout de même à créer un espace neutre. Même une couleur plus vive, comme dans la salle CMB au MACM, est atténuée par un ton grisâtre (le brun peut servir aussi à cette fin, en tant qu'agent neutralisant<sup>407</sup>). L'éclairage est relativement (MNBAQ, MBAM) ou carrément théâtrale (MACM) : chaque œuvre s'entoure d'une sphère lumineuse, d'une aura. La lumière projetée permet au spectateur de concentrer son attention sur l'œuvre devant lui. Les outils interprétatifs sont modestes, afin de ne pas distraire le visiteur dans sa contemplation des œuvres. Précisons à nouveau que l'élément discursif principal d'une l'exposition, c'est le contenu; d'une exposition d'art, c'est les œuvres, et plus précisément, dans les trois cas étudiés, les œuvres d'une collection - qui formule déjà un récit sur lequel le scénario d'exposition se fondera. Le visiteur est laissé beaucoup de choix dans son circuit. Une aire de repos s'intègre et se compose essentiellement d'un banc, qui le ponctue.

Tous ces éléments sont conçus dans le but de mettre les œuvres en valeur et de demeurer simple et discret afin de d'assurer que la contemplation visuelle des œuvres se fasse sans gêne. Tant que les modalités décoratives sont restreintes en nombre, il est possible d'équilibrer le regard pour favoriser la contemplation des œuvres et créer un environnement dramatique ou dynamique.

### 5.4. Récit de l'art québécois moderne au musée

Résumons la position de chaque institution par rapport à l'art québécois moderne : *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* au MACM est l'exposition doxique par excellence. La

---

<sup>407</sup> Linda Holtzschue, *Understanding Color: an Introduction for Designers*, New York; Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1995, p. 63.



place est cédée aux Automatistes et aux Plasticiens. Dans l'esprit d'un mythe moderniste et d'un discours nationaliste, Borduas et les Automatistes sont placés à l'origine de la modernité québécoise et celle-ci s'inscrit sous l'égide de l'abstraction. Le mythe fait de Borduas un martyr qui aurait été sacrifié par la collectivité avant de se voir reconnu comme phare de la modernité culturelle au Québec.

*Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* au MNBAQ propose un récit anti-doxique : l'avènement de la modernité au Québec par la manifestation de l'abstraction se fait progressivement et beaucoup plus tôt (dès le début du vingtième siècle) que ce que le mythe moderniste, construit autour des Automatistes, ne voudrait laisser croire. Selon ce récit, la modernité s'achève à l'époque des Automatistes et des Plasticiens. La (nouvelle) figuration est aussi valable que l'abstraction (à juste titre, l'enchevêtrement des deux extrêmes aussi) comme lecture historique moderne en ce qui a trait à l'effervescence créative et aux investigations plastiques au Québec. Au même titre, la thématique est aussi valable que la chronologie dans la présentation permanente d'une collection. L'éventail de la production artistique québécoise, à laquelle les femmes participent, à l'époque moderne s'illustre par la présentation des arts décoratifs et même des œuvres sur papier (consacrées une pièce entière), elles aussi considérées, tout comme ces premiers, moins nobles.

Enfin, *Art contemporain (depuis 1945)* au MBAM propose un scénario alternatif et inédit. L'art québécois partage la scène avec l'art international. Les artistes qui dominent l'histoire de l'art québécois occupent une place parmi tant d'autres dans ce cadre élargi. Il est tout de même mis en valeur par deux monographies (Riopelle et Borduas) et par le pourcentage d'artistes du Québec présents dans l'exposition. Par rapport à la doxa de l'histoire de l'art international, le MBAM place l'art au Québec avec l'exemple de la renommée de Riopelle et par l'avant-garde automatiste, avec Borduas en tête, sur le même pied que l'art qui se fait ailleurs.

## 5.5. Contribution

L'objet de notre étude est singulier : l'analyse du récit inédit de l'histoire de l'art québécois construit à partir des collections permanentes d'art au musée québécois n'a jamais encore eu lieu dans la littérature savante. Nous avons privilégié un médium (l'exposition) dans une de ses manifestations désaffectées (l'exposition permanente) et ce, enfin de mesurer son rôle fondamental dans la mise en valeur du patrimoine québécois. Après tout, la collection est au cœur de la vocation d'un musée : par définition, sans collection, le musée n'est plus.

Malgré l'absence symptomatique de catalogues pour accompagner les expositions permanentes et malgré l'espace et peut-être aussi les budgets plus limités (au Québec comme ailleurs), on dépend principalement des expositions permanentes pour rendre visible les œuvres des collections. L'acte d'exposer représente mais aussi commémore et renforce ce que l'on cherche à retenir et perpétuer en tant que société. C'est en cela que repose la valeur culturelle de l'exposition permanente.

Le récit construit autour du patrimoine au sein d'une exposition permanente formule en quelque sorte la mémoire collective, d'où la signification culturelle principale de ce mode expositionnel. En dépit des contraintes énumérées ci-dessus, dans le cadre du récit global construit à partir des collections de chaque institution, l'art québécois est bien présent dans la scénographie permanente des musées du Québec et même nettement prioritaire (par rapport aux collections d'art non-québécois). Nous pouvons donc conclure que de toutes les collections, l'art québécois est d'une valeur patrimoniale unique dans les trois grands musées d'art au Québec et que cette prise de position est reflétée d'abord par le mandat que chaque institution se reconnaît, certes, mais aussi par la manière dont les collections sont présentées à long terme.

## Bibliographie

### Sources primaires

1. *Calice*, Maurice Brault, 1957, argent et or. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [dossier d'œuvre : 1957 488 01-02].
2. *Chaise de jardin «Contour»*, Julien Hébert, 1951, aluminium, toile, corde. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1994 169].
3. Entretien avec Denis Allison, designer en chef, Musée National des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewé le jeudi, 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département du design, MNBAQ. (Durée : 76 min.)
4. Entretien avec Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Interviewé le vendredi 9 novembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MBAM. (Durée : 38 min.)
5. Entretien non-enregistré avec Josée Belisle, conservatrice de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal. Interviewée le jeudi 13 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MACM (Durée : environ 40 min.)
6. Entretien non-enregistré avec Michèle Grandbois, conservatrice d'art moderne, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Interviewée le jeudi 6 décembre 2007 par Angèle Richer au département de la conservation, MNBAQ. (Durée : environ 60 min.)
7. *La Grande fille*, Mario Bartolini, 1956, terre cuite. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1956 411].
8. *Jeu d'une silhouette*, Mario Bartolini, 1956, terre cuite. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1956 414].
9. *Jouet*, Mario Bartolini, 1956, terre cuite. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1956 413].
10. *Pendentif*, Georges Delrue, 1950, argent, or et amazonite. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1967 449].
11. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal. [Médiathèque : dossier vertical EVE/7056].
12. *Plat aux poissons*, Françoise Desrochers-Drolet, 1954, émail sur cuivre. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1954 264].

13. *Plat, Françoise Desrochers-Drolet, 1954, émail sur cuivre*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1954 267].
14. *Plat, Georges Delrue, 1954, argent*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1954 207].
15. *Plat, Jean Cartier, 1954, faïence*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1954 269].
16. *Plat, Thérèse Brassard, 1957, émail sur cuivre*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1957 487].
17. *Projet d'audioguides. Exposition Place à la magie! Musée d'art contemporain de Montréal. Recueil de textes. Octobre 2003*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, s.p. [Remis par Mme Marie-France Bédard le vendredi 21 mars 2008]. Direction artistique et éducative, Musée d'art contemporain de Montréal.
18. *Sentinelle, Mario Bartolini, 1956, terre cuite*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1956 412].
19. *Vase, Denyse Beauchemin, 1958, Faïence*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. [Archives : dossier d'œuvre 1967 464].

## Sources secondaires

20. AAGAARD-MOGENSEN, Lars, *The Idea of the Museum : Philosophical, Artistic and Political Questions, Problems in Contemporary Philosophy*, New York, E. Mellen Press, 1988, 228 p.
21. ALLARD, Jacques, *Refus global, l'art et l'histoire*, Montréal, Programmes d'Études sur le Québec, Université McGill, 1999, 8 p.
22. ANDERSON, Gail, *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek; Toronto, AltaMira Press, 2004, 402 p.
23. AQUIN, Stéphane, *Riopelle*, Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2002, 124 p.
24. AQUIN, Stéphane, *et. al., Guide : Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2003, 341 p.
25. AQUIN, Stéphane, *et. al., Guide: Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, 342 p.
26. ARBOUR, Rose-Marie, «Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948)», *RACAR*, v. 21, n° 1-2, 1994, p. 7-20.
27. BAL, Mieke, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996, 338 p.

28. BARKER, Emma, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press, 1999, 266 p.
29. BARRAL ALTET, Xavier I, *Histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 127 p.
30. BARRETO-RIVERA, Rafael, *Contemporary Canadian Artists*, Scarborough, Gale Canada, 1997, 627p.
31. BÉLAND, Mario et Cyril Simard, *Le Musée du Québec : les expositions, des origines à 1990*, Québec, Musée du Québec, 1991, 61 p.
32. BELCHER, Michael, *Exhibitions in Museums, Leicester Museum Studies Series*, Leicester, Leicester University Press; Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, 230 p.
33. BELISLE, Josée, *La Collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Montréal, Le Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, 97 p.
34. BELISLE, Josée, *La Collection : tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 591 p.
35. BELISLE, Josée et Marcel Saint-Pierre, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Les 400 coups, 1998, 110 p.
36. BELISLE, Josée et Sam Abramovitch, *La magie des signes. Œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal; Versailles, Conseil général des Yvelines, 2004, 79 p.
37. BERGERON, André, éd., *L'éclairage dans les institutions muséales*, 1992, 176 p.
38. BERNIER, Christine, *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, 261 p.
39. BISSONNETTE, Denise L., *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, 222 p.
40. BLAIS, Andrée, éd., *L'Écrit dans le média exposition*, Québec, Musée de la civilisation et la Société des musées québécois, 1993, 270 p.
41. BLOUIN SIOUI, Anne-Marie, France Gascon et Josée Bélisle, *La Révolution automatiste : une exposition organisée par le service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain*, Montréal, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1980, 43 p.
42. BOULIZON, Guy, *L'artisanat créateur*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1985, 76 p.
43. BOULIZON, Guy, «Les arts plastiques», *Le Québec en textes. Anthologie 1940-1986*, Montréal, Boréal, 1986, p.118-121.
44. BROWN, Catherine R., William B. Fleissig et William R. Morrish, *Building for the Arts: A Guidebook for the Planning & Design of Cultural Facilities*, Sante Fe, Western States Arts Foundation, 1984, 260 p.

45. CAUSEY, Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 299 p.
46. COGEVAL, Guy, Nathalie Bondil et Hélène Lamarche. *Le Musée des beaux-arts, Montréal*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, 135 p.
47. DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique, communication et civilisation*, Paris, L'Harmattan, 1999, 378 p.
48. DEAN, David, *Museum Exhibition: Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1996, 177 p.
49. DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996, 354 p.
50. DE GUISE, Céline, Linda Lapointe et Anne Richard, éd., *Forum 2 : points de vue sur l'exposition*, Montréal, Société des musées québécois, 1991, 80 p.
51. DESCHÊNES, Gisèle, et.al., *Le Musée du Québec, 500 oeuvres choisies*, Québec, Ministère des affaires culturelles, Direction des communications : Ministère des communications, Direction générale des publications gouvernementales, 1983, 378 p.
52. DUBOIS, Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, 381 p.
53. DUCRET, André, Nathalie Heinich et Daniel Vander Gutch, éd., *La mise en scène de l'art contemporain : actes du colloque «Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques» / du Comité de recherche en sociologie de l'art, Association internationale des sociologues de langue française, Bruxelles, 27-28 octobre 1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.
54. FALK, John H. et Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books, 1992.
55. FERGUSON, Linda, et al. *Meanings and Messages: Language Guidelines for Museum Exhibitions*, Sydney, Australian Museum, 1995.
56. FOURNIER, Marcel, «Borduas et les paradoxes de l'art vivant», *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p.199-234.
57. FOURNIER, Marcel et Robert Laplante, «Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant», *Refus global ; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p.101-146.
58. FRY, Philip, *Charles Gagnon, une exposition organisée par Le Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, 239 p.
59. GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.
60. GAGNON, François-Marc, «Le Sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec», *L'avènement de la modernité*

- culturelle au Québec* (sous la dir. d'Yves Lalonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 113-138.
61. GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas, 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 560 p.
  62. GAGNON, François-Marc et Fernande St-Martin, *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1982, 112 p.
  63. GAGNON, Paulette et Pierre Landry, *Les Vingt ans du musée à travers sa collection*, Montréal, Le Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, 371 p.
  64. GALE, Peggy, «The Castello di Rivoli at Turin, "...eventually a museum"», *Parachute*, n° 46 (avril/mai), 1987, p. 14-18.
  65. GARCÍA BLANCO, Ángela, *La Exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999, 236 p.
  66. GERMAIN, Georges-Hébert, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal 2007, 270 p.
  67. GIRARDET, Sylvie et Claire Merleau-Ponty, *Une Expo de A à Z : concevoir et réaliser une exposition*, Paris, Musée en herbe; Dijon, OCIM, 1994, 31 p.
  68. GLEADOWE, Teresa, *Organising Exhibitions: a Manual Outlining the Methods Used to Organise Temporary Exhibitions of Works of Art*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1975, 36 p.
  69. GOSSELIN, Claude, Martine Bousquet-Mongeau et David Moore, *Françoise Sullivan, rétrospective : Musée d'art contemporain, Montréal, 19 novembre 1981 – 3 janvier 1982*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1981, 101 p.
  70. GRANDBOIS, Michèle, *Bulletin : Figuration Et Abstraction Au Québec, 1940-1960*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec.
  71. GRANDBOIS, Michèle, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec.
  72. GRANDBOIS, Michèle, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec.

73. GRANDBOIS, Michèle, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Texte dans l'exposition : introduction, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec.
74. GRANDBOIS, Michèle et Martin Denis, «Introduction», *La Collection des dessins et estampes. 80 oeuvres choisies*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 13-21.
75. GREENBERG, Reesa, «The Acoustic Eye», *Parachute*, n° 46 (avril/mai), 1987, p. 106-109.
76. GREENBERG, Reesa, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, éd., *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.
77. GUELTON, Bernard, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris; Montréal, L'Harmattan Inc., 203 p.
78. HALL, Margaret, *On Display: a Design Grammar for Museum Exhibitions*, Londres, Lund Humphries, 1987, 256 p.
79. HAMELIN, Jean et Cyril Simard, *Le Musée du Québec : Histoire d'une institution nationale*, Québec, Le Musée national des beaux-arts du Québec, 1991, 39p.
80. HANNAH, Gail Greet, *Elements of Design: Rowena Reed Kostellow and the Structure of Visual Relationships*, New York, Princeton Architectural Press, 2002, 152 p.
81. HARVEY, Fernand et Cyril Simard, *Le Musée du Québec : Son public et son milieu*, Québec, Le Musée national des beaux-arts du Québec, 1991, 89 p.
82. HAXTHAUSEN, Charles W., *The Two Art Histories. The Museum and the University*, Williamston, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002, 195 p.
83. HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 257 p.
84. HEINICH, Nathalie et Michaël Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1989, 189 p.
85. HOLTZSCHUE, Linda, *Understanding Color: an Introduction for Designers*, New York; Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1995, 141 p.
86. HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres; New York, Routledge, 2000, 195 p.
87. KLÜSER, Bernd et Katharina Hegewisch, *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 422 p.



88. LACASSE, Yves et John Robert Porter, *La Collection du Musée national des beaux-arts du Québec : une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 268 p.
89. LAFLAMME, Marie-France, *Collection permanente. Art moderne (1900-1950)*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, s.p. [Remis par Mme Marie-France Laflamme le jeudi 24 janvier 2008], Secteur de l'enregistrement, Musée national des beaux arts du Québec.
90. LAMARCHE, Hélène, *Musée des beaux-arts de Montréal : petit guide*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, 63 p.
91. LAMARCHE Hélène, Pierre Thériberge et John Robert Porter, *Regard sur les collections du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1992, 226 p.
92. LAMOUREUX, Johanne, *Profession : historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, 66 p.
93. LAMOUREUX, Johanne, «Interview with John O'Brian and Peter White», *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art* (sous la dir. de John O'Brian et Peter White), Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 307-313.
94. LAMOUREUX, Johanne, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, 292 p.
95. LAMY, Suzanne et Laurent Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, 84p.
96. LANDRY, Pierre, «Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960», *Audioguide* (en date du 7 octobre 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, p.21-26. [Remis par Mme Josée Lachance le 31 mars 2008]. Service de gestion des collections et des archives, Musée national des beaux arts du Québec].
97. LANDRY, Pierre, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, 149 p.
98. LAPOINTE, Gilles, éd., *Refus global et autres écrits : essais*, Montréal, L'Hexagone, Typo Montréal, 1990, 301 p.
99. LEGENTIL, Danielle, *L'abécédaire du Musée*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 30 p.
100. LESSER, Gloria, *École du meuble 1930-1950 : la décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, le Château Dufresne et le Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989, 119 p.

101. LE THOREL-DAVIOT, Pascale, *Dictionnaire des artistes contemporains. Peintres, sculpteurs, installateurs, actionnistes, vidéastes, artistes multimédias, performers*, Paris, Larousse, 2004, 335 p.
102. LORD, Barry et Gail Dexter Lord, éd., *The Manual of Museum Exhibitions*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2002, 544 p.
103. MACDONALD, Colin S., *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1975.
104. MARCADÉ, Bernard, «Exposer c'est s'exposer», *L'art contemporain et son exposition*, v.1 (sous le dir. d'Elisabeth Caillet et Catherine Perret ; avec la collaboration de Marie-Luz Ceva), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 133-139.
105. MARTIN Michel et Gaston Saint-Pierre, *La sculpture au Québec, 1946-1961 : naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, 134 p.
106. MCNEIL, Barbara, *Artist Biographies Master Index*, Détroit, Gale Research, 1986, 700p.
107. MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques Ezrati, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005, 204 p.
108. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, *De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, 25 p.
109. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, 135p.
110. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN ET MUSÉE RODIN, *Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1971, 195p.
111. MUSÉE DU QUÉBEC, *Le Musée du Québec : oeuvres choisies ; renseignements généraux sur les collections*, Québec, Ministère des affaires culturelles Musée du Québec, 1978, 150 p.
112. NADEAU, Michel, *Chefs d'oeuvres de la collection*, Québec, Musée du Québec, 1991, 87 p.
113. NOORDEGRAAF, Julia, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, NAI Publishers; New York, Art Publishers Inc, 2004, 287 p.
114. NOPPEN, Luc et Cyril Simard, *Le Musée du Québec : L'architecture du Pavillon Gérard-Morisset*, Québec, Musée du Québec, 1991, 35 p.
115. O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, p.
116. PAIKOWSKY, Sandra, *Rita Letendre : les années montréalaises, 1953-1963*, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1989, 80 p.

117. PENDERGAST, Sara et Tom Pendergast, *Contemporary Artists*, Détroit, St. James Press, 2001, vol.1, 945 p.
118. PERRON, Maurice et James A. Chambers, *Les automatistes, 1-21 mai, 1986*, Toronto, Galerie Dresdnere, 50 p.
119. PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, 475 p.
120. POINSOT, Jean-Marc, «Voies de l'exposition», *L'art contemporain et son exposition*, v.1 (sous le dir. d'Elisabeth Caillet et Catherine Perret ; avec la collaboration de Marie-Luz Ceva), Paris, L'Harmattan, 2002, 160 p. 115-133.
121. PRAT, Jean-Louis,, *Jean-Paul Riopelle : "d'hier et d'aujourd'hui"*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1990, 117 p.
122. PRIOR, Nick, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture, Leisure, Consumption and Culture*, Oxford, Berg, 2002, 258 p.
123. RÉBÉRIOUX, Madeleine, «Le Musée, lieu d'apprentissage», *Le Futur antérieur des musées* (sous la dir. de Blandine Masson), Paris, ANFIAC, 1991, p. 121-131.
124. RIOPELLE, Jean-Paul, *Jean-Paul Riopelle : peinture, 1946-1977*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, 96 p.
125. RIOUX, Marcel, «L'idéologie du rattrapage», *Le Québec en textes. Anthologie 1940-1986*, Montréal, Boréal, 1986, p. 111-117.
126. ROBERT, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, 501 p.
127. ROBERT, Guy, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, 279 p.
128. SCHUBERT, Karsten, *The Curator's Egg: the Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, One-Off Press, 2000, 159 p.
129. SERRELL, Beverly, *Exhibit Labels: an Interpretive Approach*, Walnut Creek, Alta Mira Press, 1996, 261 p.
130. SIMARD, Cyril, *Artisanat québécois*, v.2, Montréal, Éditions de l'Homme, 1976.
131. SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.
132. SMART, Patricia, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, 1998, 20 p.
133. SNOW, Michael, *Michael Snow: works, 1969-1978, films, 1964-1976 / Michael Snow: werke, 1969-1978, filme, 1964-1976*, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 1979, 175 p.
134. ST-MARTIN, Fernande et Alain Parent, *Jauran et les premiers plasticiens, 21 avril-22 mai 1977*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1997, s.p.



148. © La Fondation Historica du Canada 2009. *Historica. L'encyclopédie canadienne*.  
<<http://thecanadianencyclopedia.com>>. Site consulté le 2 juin 2009.
149. © Gouvernement du Québec. 2009. «Musée national des beaux-arts du Québec». Sur le site *Ministère de la Culture, Communications et Condition féminine* [en ligne].  
<<http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=314>>. Site consulté le 2 juin 2009.
150. © Musée des beaux-arts de Montréal 2009. *Musée des beaux-arts de Montréal* [en ligne].  
<<http://www.mbam.qc.ca>>. Site consulté le 2 juin 2009.
151. Musée national des beaux-arts du Québec. *Musée national des beaux-arts du Québec* [en ligne]. <<http://www.mnba.qc.ca>>. Site consulté le 2 juin 2009.
152. © Musée d'art contemporain de Montréal. 2005-2009. *Musée d'art contemporain de Montréal* [en ligne]. <<http://www.macm.org>>. Consultée le 2 juin 2009.
153. © Oxford University Press. 2007-2009. *Grove Art Online. Oxford Art Online* [en ligne].  
<<http://www.oxfordartonline.com>>. Site consulté le 2 juin 2009.
154. © Réseau Info-Muse de la Société des musées québécois (SMQ-RCIP). 1999-. *Base de données Info-Muse (BDIM)* [en ligne]. <[http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f\\_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1](http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=1&style=1&realm=1)>. Site consulté le 2 juin 2009.
155. Société des musées québécois. «Observatoire des musées. Musées à découvrir. Réserve virtuelle : Art». Sur le site *Société des musées québécois* [en ligne].  
<<http://www.smq.qc.ca/mad/reserve/entree/art/index.php>>. Site consulté le 2 juin 2009.

## Figures

[Illustration retirée]

Fig.1. Claude Monet, *Nymphéas*, 2,01 m x 4,26 m (chaque panneau), triptyque exposé en 1920.

[Illustration retirée]

Fig.2. Vue d'une installation en 1967 de Kenneth Noland.

[Illustration retirée]

Fig.3. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan de la salle 7 avec dimensions.

[Illustration retirée]

Fig.4. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan de la salle 8 avec dimensions.



[Illustration retirée]

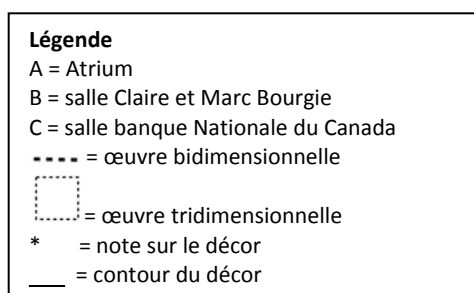


Fig.5. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Plan des salles 7 et 8 avec décor et accrochage. *N.B.* : La Fig. 5 se base sur les Fig. 3-4.

[Illustration retirée]

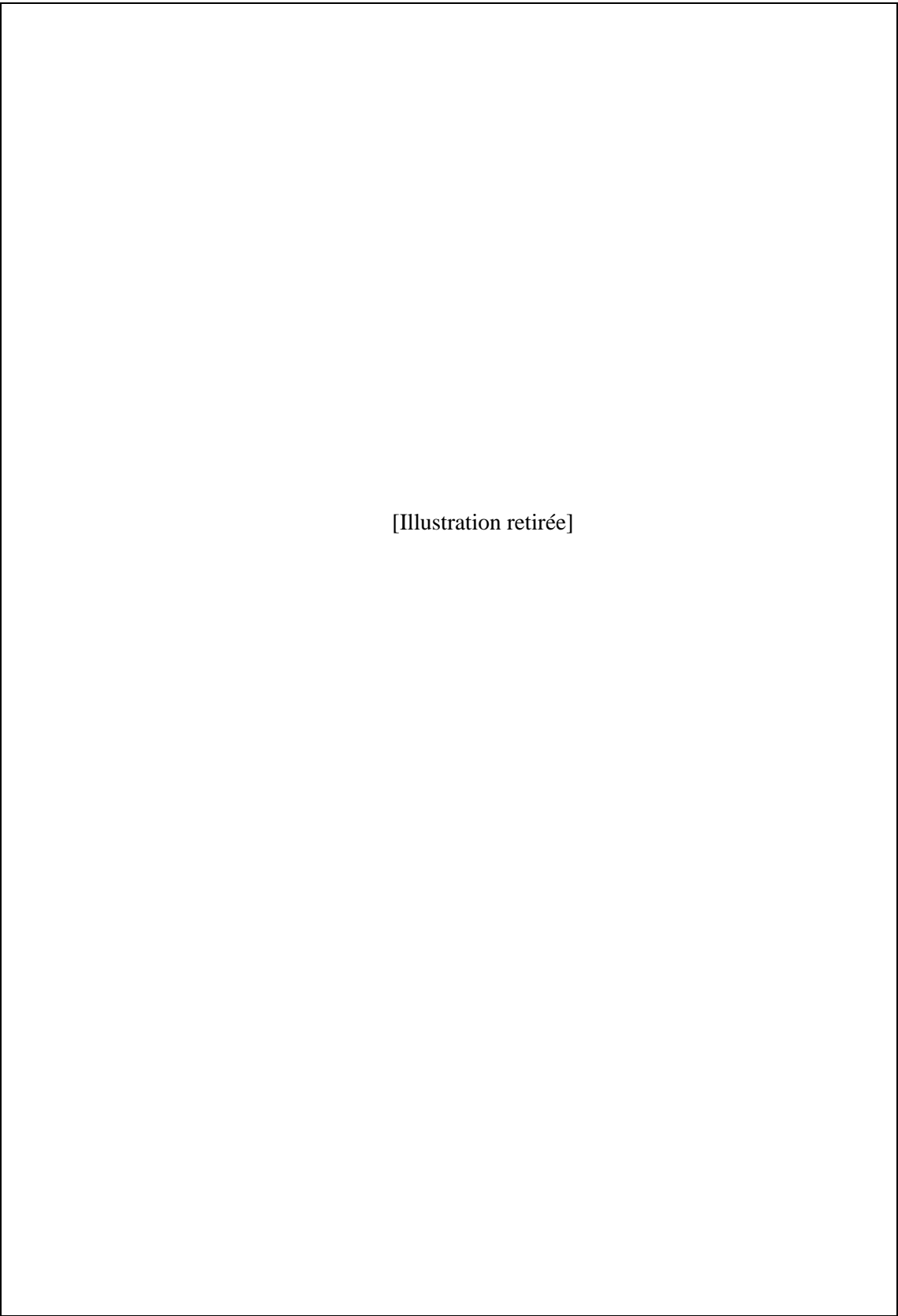
Fig.6. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Claire et Marc Bourgie. Division consacrée à la Collection Borduas (Fig. 5, section B").

[Illustration retirée]

Fig.7. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de salle Banque Nationale du Canada. Au premier plan, section C', au deuxième plan, section C" (voir Fig. 5).

[Illustration retirée]

Fig.8. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Banque Nationale du Canada, ouverture sur les salles 5 et 6.



[Illustration retirée]

Fig.9. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec.  
Plan de la salle avec dimensions.

[Illustration retirée]

Fig.6. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Claire et Marc Bourgie. Division consacrée à la Collection Borduas (Fig. 5, section B").

[Illustration retirée]

Fig.7. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de salle Banque Nationale du Canada. Au premier plan, section C', au deuxième plan, section C" (voir Fig. 5).

[Illustration retirée]

Fig.8. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photographie de la salle Banque Nationale du Canada, ouverture sur les salles 5 et 6.

[Illustration retirée]

Fig.11. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue depuis l'entrée.

[Illustration retirée]

Fig.12. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue de travers.

[Illustration retirée]

Fig.13. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle. Vue du fond de la pièce depuis le volet de la figuration.

[Illustration retirée]

Fig.14. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'alcôve.

[Illustration retirée]

Fig.15. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan du pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S-2, avec dimensions. En vert : la salle Nahum Gelber Family (44210 et 44211), Thomas O. Hecht Family (44206), Marcel Elefant Family (44207) et la salle semi-permanente Louise et Bernard Lamarre (44105).

[Illustration retirée]


<b>Légende</b> A = salle Nahum Gelber Family B = salle Thomas O. Hecht Family C = salle Marcel Elefant Family	<b>---</b> = œuvre bidimensionnelle  = œuvre tridimensionnelle * = note sur le décor — = contour du décor
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fig.16. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan de salles permanentes avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.



[Illustration retirée]

---

**Légende**

E = hall, niveau S- 2

--- = œuvre bidimensionnelle



= œuvre tridimensionnelle

\* = note sur le décor

— = contour du décor

Fig.17. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan du hall avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.

[Illustration retirée]

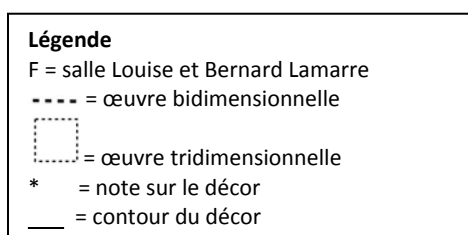


Fig.18. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan de la salle Louise et Bernard Lamarre avec décor et accrochage. *N.B.* : Les Fig. 16-18 se basent sur la Fig. 15.

[Illustration retirée]

**Légende**

G = périphérie du pavillon Michal et Renata  
Hornstein

H = périphérie du pavillon Liliane et David M.  
Stewart

---- = œuvre bidimensionnelle

□ = œuvre tridimensionnelle

\* = note sur le décor

— = contour du décor

Fig.19. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Plan des œuvres dans l'espace public avec décor et accrochage.

[Illustration retirée]

Fig.20. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie donnant sur la salle Nahum Gelber Family (Fig. 16, section A') depuis la salle Thomas O. Hecht Family.

[Illustration retirée]

Fig.21. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Thomas O. Hecht Family.

[Illustration retirée]

Fig.22. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Marcel Elefant Family.

[Illustration retirée]

Fig.23. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie donnant sur la salle Nahum Gelber Family (Fig. 16, section A").

[Illustration retirée]

Fig.24. Le hall (détail), pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2.

[Illustration retirée]

Fig.25. Le hall (détail), pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2.

[Illustration retirée]

Fig.26. *Art contemporain (depuis 1945)*, Musée des beaux-arts de Montréal. Photographie de la salle Louise et Bernard Lamarre.

[Illustration retirée]

Fig.27. Espace public (détail). Façade du pavillon Michal et Renata Hornstein, rue Sherbrooke.

[Illustration retirée]

Fig.28. Espace public (détail). Cour extérieure longeant l'avenue Du Musée. Vue de *Fiesole* (1965-1967) de Sorel Estrog.

Fig.29. Espace public (détail). Entre le pavillon Liliane et David M. Stewart et le bloc administratif. Vue de *Equinoxe* (1980-1983) de Kosso Eloul.



Université de Montréal

**Annexes de**  
**Art québécois moderne (depuis 1940) au musée :**  
**Regard sur la mise en scène permanente des collections**

Par

Angèle Richer

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en histoire de l'art

octobre, 2009

© Angèle Richer, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures



Ce mémoire intitulé :

**Art québécois moderne (depuis 1940) au musée :**  
**Regard sur la mise en scène permanente des collections**

Présenté par :

Angèle Richer

A été évalué par un jury des personnes suivantes :

Christine Bernier

Président-rapporteur

Johanne Lamoureux

Directeur de recherche

Élise Dubuc

membre du jury

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des figures.....	vii
Remerciements.....	x
<b>1. Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>2. <i>Place à la magie! Les années 40, 50, et 60 au Québec</i>, Musée d'art contemporain de Montréal.....</b>	<b>14</b>
2.1 Introduction.....	14
2.2 Le contexte institutionnel.....	14
2.3. L'espace.....	15
2.4 Le contenu.....	19
2.5 Conclusion.....	36
<b>3. <i>Figuration et abstraction au Québec. 1940-1960</i>, Musée national des beaux-arts du Québec.....</b>	<b>37</b>
3.1 Introduction.....	37
3.2 Le contexte institutionnel.....	37
3.3 L'espace.....	39
3.4 Le contenu.....	46
3.5 Conclusion.....	58
<b>4. <i>Art contemporain (depuis 1945)</i>, Musée des beaux-arts de Montréal.....</b>	<b>61</b>
4.1 Introduction.....	61
4.2 Le contexte institutionnel.....	61
4.3 L'espace.....	64
4.4 Le contenu.....	71
4.5 Conclusion.....	87
<b>5. Conclusion.....</b>	<b>88</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>93</b>
<b>Figures.....</b>	<b>xii</b>

## Annexes

<b>Crédits</b>	xxxiii
<b>1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal</b>	
	xxxiv
1.1. Sélection d'œuvres	xxxiv
1.2. Texte dans l'exposition	xliv
1.2.1. Introduction 1(citation de <i>Refus global</i> )	xliv
1.2.2. Introduction 2 (signée Josée Belisle)	xliv
1.2.3. Introduction 3 (contenu général)	xlvi
1.2.4. Introduction 4 (la collection Borduas)	xlvi
1.2.5. Titre à l'entrée de l'exposition temporaire de la collection permanente (salles 5 et 6)	xlix
1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)	I
1.3.1. Association des artistes non-figuratifs de Montréal	I
1.3.2. Avant-garde	li
1.3.3. Borduas, <i>Cheminement bleu</i> , 1955	lii
1.3.4. Borduas, <i>extrait Refus Global</i> , 1948	liii
1.3.5. Marcelle Ferron	liv
1.3.6. Jauran, <i>extrait du Manifeste des Plasticiens</i> , 1955	lv
1.3.7. Rita Letendre	lvi
1.3.8. John Lyman, <i>Lake Massawipi, Québec, vers 1936</i>	lvii
1.3.9. Alfred Pellan, <i>Mascarade</i> , 1944	lviii
1.3.10. <i>Refus Global</i>	lix
1.3.11. Marian Scott	lx
1.3.12. Francoise Sullivan	lxi
1.3.13. Armand Vaillancourt, <i>Justice aux Indiens d'Amérique</i> , 1957	lxii
<b>2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec</b>	
	lxiii
2.1. Sélection d'œuvres	lxiii
2.2. Cartels allongés (13/13)	lxix

2.2.1. Louis Belzile, <i>s/t</i>	lxix
2.2.2. Paul-Émile Borduas, <i>Les pylônes de la porte</i>	lxix
2.2.3. Jean Cartier, <i>Plat</i>	lxix
2.2.4. Ulysse Comtois, <i>Monarchie éventuelle</i>	lxix
2.2.5. Jean Dallaire, <i>Julie</i>	lxix
2.2.6. Charles Daudelin, <i>Nature morte</i>	lxx
2.2.7. Jacques De Tonnancour, <i>Nu</i>	lxx
2.2.8. Marcelle Ferron, <i>Retour d'Italie no 2</i>	lxx
2.2.9. Suzanne Guité, <i>Le chercheur d'espace</i>	lxx
2.2.10. Fernand Leduc, <i>L'alpiniste</i>	lxxi
2.2.11. Guido Molinari, <i>Angle rouge</i>	lxxi
2.2.12. Alfred Pellán, <i>Conciliabule</i>	lxxi
2.2.13. Armand Vaillancourt, <i>Sculpture II</i>	lxxi
2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)	lxxii
2.3.1. Paul-Émile Borduas, <i>Les pylônes de la porte</i>	lxxii
2.3.2. Jean Dallaire, <i>Coq licorne</i>	lxxiii
2.3.3. Julien Hébert, <i>Chaise de jardin «Contour</i>	lxxiv
2.3.4. Alfred Pellán, <i>Conciliabule</i>	lxxv
2.3.5. Robert Roussil, <i>Mère et enfant</i>	lxxvi
2.3.6. Claude Tousignant, <i>L'intrusion</i>	lxxvii
2.4. Documents internes	lxxviii
2.4.1. <i>Bulletin : Figuration Et Abstraction Au Québec, 1940-1960</i>	lxxviii
2.4.2. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet</i>	lxxx
2.4.3. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable</i>	lxxxi
2.4.4. <i>Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Texte dans l'exposition : introduction</i>	lxxxiv
<b>3. Art contemporain (après 1945), Musée des beaux-arts de Montréal</b>	lxxxviii
3.1. Sélection d'œuvres	lxxxviii

3.2 Cartels allongés (4/4).....	xcvi
3.2.1 Jean-Paul Riopelle, <i>Hommage à Grey Owl</i> .....	xcvi
3.2.2 Jean-Paul Riopelle, <i>Vent traversier</i> .....	xcvii
3.2.3 Paul-Émile Borduas, <i>Composition 44</i> .....	xcviii
3.2.4 Guy Pellerin, <i>L'assemblée</i> .....	xcix
3.3 Texte dans l'exposition : Introduction monographique : Paul-Émile Borduas.....	ci

## Crédits

\* Les annexes sont le produit de nos observations sur le terrain, à l'exception des cas suivants :

1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal

1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)

*Projet d'audioguides. Exposition Place à la magie! Musée d'art contemporain de Montréal. Recueil de textes. Octobre 2003*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, s.p. [Remis par Mme Marie-France Bédard, le vendredi 21 mars 2008]. Direction artistique et éducative, Musée d'art contemporain de Montréal.

2. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec

2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

Pierre, «Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960», *Audioguide* (en date du 7 octobre 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, p.21-26. [Remis par Mme Josée Lachance le 31 mars 2008]. Service de gestion des collections et des archives, Musée national des beaux arts du Québec].

2.4. Documents internes

2.4.1. Grandbois, Michèle, *Bulletin : Figuration Et Abstraction Au Québec, 1940 1960*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, s.p.

2.4.2. ———. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, s.p.

2.4.3 ———. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, s.p.

2.4.4. ———. *Texte introductif dans l'exposition «Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960»*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, s.p.

[Remis par Mme Michèle Grandbois le jeudi 6 décembre 2007]. Direction des collections et de la recherche, Musée national des beaux arts du Québec.

## ANNEXE 1

---

### 1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal

#### 1.1. Sélection d'œuvres

**Accrochage datant du 22 août 2006**

**Nombre d'œuvres : 82**

#### **Abréviations :**

/p = sur papier

a/t=acrylique sur toile

H. = hauteur

h/t=huile sur toile

L. = largeur

n/b =noir et blanc

o/p = œuvre sur papier

P. = profondeur

s/t = sans titre

v. = vers

\* Une date singulière indique celle à la fois du début et de la fin de production de l'œuvre.

#### **Atrium**

Dimensions : H. 55,5 x L. 46 cm

Numéro d'accession : A 71 126 P 1

1. Titre : *s/t ( La Grimace )*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1943

Médium : h/t

Dimensions : H. 45,5 x L. 40 cm

Numéro d'accession : D 73 63 P 1

5. Titre : *The Star ( L'étoile )*

Artiste : Paterson Ewen

Date : 1962

Médium : h/t

Dimensions : H. 25,6 x L. 35,9 cm

Numéro d'accession : A 71 73 P 1

2. Titre : *Composition abstraite no 48*

Artiste : Jauran ( Rodolphe de Répentigny )

Date : v. 1950

Médium : h/t

Dimensions : H. 35,6 x L. 39 cm

Numéro d'accession : D 99 41 P 1

6. Titre : *s/t ( no 65 )*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1959

Médium : h/t

Dimensions : H. 73 x L. 60 cm

Numéro d'accession : D 73 107 P 1

3. Titre : *Composition abstraite no 49*

Artiste : Jauran ( Rodolphe de Répentigny )

Date : v. 1950

Médium : h/t

Dimensions : H. 35,8 x L. 37,7 cm

Numéro d'accession : D 99 42 P 1

#### **Salle Claire et Marc Bourgie Gallery**

7. Titre : *Bataille moyenâgeuse*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1948

Médium : gouache sur carton

Dimensions : H. 70 x L. 110 cm

Numéro d'accession : A 72 13 GO 1

4. Titre : *Feux-follets*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1956

Médium : h/t

8. Titre : *Figure 2*

Artiste : Fernand Leduc

Date : 1949

Médium : huile sur carton

Dimensions : H. 51,3 x L. 66,7 cm

Numéro d'accèsion : D 75 36 P 1

9. Titre : *Cerce Nacarat*

Artiste : Marcelle Ferron

Date : 1948

Médium : h/t marouflée sur contreplaquée

Dimensions : H. 51,9 x L. 68,5 cm

Numéro d'accèsion : A 79 16 P 1

10. Titre : *Le Tumulte à la mâchoire crispée*

Artiste : Marcel Barbeau

Date : 1946

Médium : h/t

Dimensions : H. 76,8 x L. 89,3 cm

Numéro d'accèsion : D 68 48 P 1

11. Titre : *L'écartèlement du cœur chanté  
par l'oiseau-foin*

Artiste : Pierre Gauvreau

Date : 1951

Médium : h/t

Dimensions : H. 76,3 x L. 91,4 cm

Numéro d'accèsion : A 92 784 P 1

12. Titre : *Hommes-Rugby*

Artiste : Alfred Pellán

Date : 1935

Médium : h/t

Dimensions : H. 54,2 x L. 64,2 cm

Numéro d'accèsion : D 93 98 P 1

13. Titre : *St. Lawrence River ( Le fleuve St-Laurent )*

Artiste : Fritz Brandtner

Date : 1952

Médium : h/t

Dimensions : 38,4 x L. 51,7 cm

Numéro d'accèsion : D 87 139 CO 1

14. Titre : *Lac Massawipi, Québec*

Artiste : John Lyman

Date : 1936

Médium : h/t

Dimensions : H. 51 x L. 76 cm

Numéro d'accèsion : A 92 703 P 1

15. Titre : *La sablière*

Artiste : Goodridge Roberts

Date : 1942

Médium : huile sur masonite

Dimensions : H. 55 x L. 69,5 cm

Numéro d'accèsion : A 92 693 P 1

16. Titre : *Sumac*

Artiste : Marian Scott

Date : 1937

Médium : h/t

Dimensions : H. 76,5 x L. 81,7 cm

Numéro d'accèsion : A 80 7 P 1

17. Titre : *Mascarade*

Artiste : Alfred Pellán

Date : 1939-42

Médium : h/t

Dimensions : H. 130,5 x 162,2 cm

Numéro d'accèsion : A 76 40 P 1

18. Titre : *s/t*

Artiste : Claude Gauvreau

Date : 1954

Médium : quatre encres sur papier pelure

Dimensions : H. 21,6 x L. 14 cm

Numéro d'accèsion : A 77 30 D 1 ; A 77 32 D 1 ; A 77 34 D 1 ; D 77 14 D 1

19. Titre : *Danse dans la neige*

Artiste : Françoise Sullivan

Date : 1948-77

Médium : Images 9, 10, 12, 15 de : 17

épreuves offset et 1 sérigraphie de Riopelle,

44/50. Photographies : Maurice Perron

Dimensions : chaque épreuve environ

H. 38,5 x L. 38,5 cm

Numéro d'accèsion : A 78 102 E 18

20. Titre : *Interférences*

Artiste : Léon Bellefleur

Date : 1956

Médium : h/t

Dimensions : H. 74 x L. 91,8 cm

Numéro d'accèsion : A 93 50 P 1



21. Titre : *Landing*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1958

Médium : h/t

Dimensions : H. 200 x L. 375 cm

Numéro d'accession : A 68 56 P 1

22. Titre : *Composition*

Artiste : Louis Belzile

Date : 1956

Médium : huile et graphite sur support rigide

Dimensions : H. 61 x L. 72 cm

Numéro d'accession : D 98 18 P 1

23. Titre : *Aire au bleu et rouge no 4*

Artiste : Fernand Toupin

Date : 1956

Médium : huile sur support rigide

Dimensions : 60,7 x 71,9 cm

Numéro d'accession : A 77 25 P 1

24. Titre : *s/t*

Artiste : Jauran ( Rodolphe de Repentigny )

Date : 1955

Médium : huile sur masonite

Dimensions : H. 48 x L. 40 cm

Numéro d'accession : D 78 105 P 1

25. Titre : *L'aube-Pastorale*

Artiste : Jean-Paul Jérôme

Date : 1954

Médium : h/t

Dimensions : H. 45,7 x 65,2 cm

Numéro d'accession : A 78 130 P 1

26. Titre : *s/t*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1949

Médium : h/t

Dimensions : H. 81,1, x L. 100,1 cm

Numéro d'accession : A 92 1164 P 1

27. Titre : *Justice aux Indiens de l'Amérique*

Artiste : Armand Vaillancourt

Date : 1957

Médium : pin, socle en acier

Dimensions : H. 367,8 x L. 70,4 cm

Numéro d'accession : A 78 43 S 1

28. Titre : *Calme obscur*

Artiste : Alfred Pellan

Date : 1944-47

Médium : huile, silice et mâchefer sur toile marouflée sur contreplaqué

Dimensions : H. 208 x L. 167,3 cm

Numéro d'accession : A 81 19 P 1

29. Titre : *Composition*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1951

Médium : h/t

Dimensions : H. 194,9 x L. 128,8 cm

Numéro d'accession : A 92 446 P 1

**La Collection Borduas**30. Titre : *s/t*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1934

Médium : h/t marouflée sur contreplaqué

Dimensions : H. 20,4 x L. 20,4 cm

Numéro d'accession : A 75 21 P 1

31. Titre : *Coin du banc ( Gaspésie )*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1938

Médium : huile sur bois

Dimensions : H. 13,7 x L. 22 cm

Numéro d'accession : A 71 48 P 1

32. Titre : *Nature morte à la cigarette*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1941

Médium : h/t

Dimensions : H. 32,6 x L. 38,5 cm

Numéro d'accession : A 92 954 P 1

33. Titre : *Femme à la mandoline*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1941

Médium : h/t

Dimensions : H. 81,3 x L. 65 cm

Numéro d'accession : A 66 38 P 1

34. Titre : *L'île fortifiée*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1941

Médium : h/t

Dimensions : H. 69 x L. 87 cm  
 Numéro d'accession : A 71 53 P 1

35. Titre : *Viol aux confins de la matière*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1943  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 40,4 x L. 46,5 cm  
 Numéro d'accession : A 71 56 P 1

36. Titre : *Palette d'artiste surréaliste, ou 3.45 ( État d'âme, Composition aux œufs )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1945  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 57,5 x L. 76,2 cm  
 Numéro d'accession : A 71 57 P 1

37. Titre : *L'éternelle Amérique ou 9.46 ( L'Écossais Redécouvrant l'Amérique, Plaine engloutie )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1946  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 96,7 x L. 119,7 cm  
 Numéro d'accession : D 73 64 P 1

38. Titre : *Le facteur aidé de la Falaise ou 5.47 ( Les ailes de la falaise )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1947  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 81,9 x L. 109,9 cm  
 Numéro d'accession : A 75 20 P 1

39. Titre : *Le Carnaval des objets délaissés*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1949  
 Médium : h/t

Dimensions : H. 56,2 x L. 47,2 cm  
 Numéro d'accession : D 73 65 P 1

40. Titre : *Neige d'octobre*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1953  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 50,7 x L. 40,7 cm  
 Numéro d'accession : D 73 66 P 1

41. Titre : *L'Étang recouvert de givre*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1954  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 61,2 x L. 76,3 cm  
 Numéro d'accession : D 73 69 P 1

42. Titre : *Composition*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1954  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 91,5 x L. 71 cm  
 Numéro d'accession : A 92 718 P 1

43. Titre : *Cheminement bleu*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1955  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 147,5 x L. 114,5 cm  
 Numéro d'accession : D 76 42 P 1

44. Titre : *s/t ( no 39 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 130 x L. 97 cm  
 Numéro d'accession : D 73 92 P 1

45. Titre : *s/t ( no 37 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 130 x L. 96,8 cm  
 Numéro d'accession : D 73 90 P 1

46. Titre : *s/t ( no 34 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1957  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 129 x L. 195 cm  
 Numéro d'accession : D 73 80 P 1

47. Titre : *s/t ( no 28 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1959  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 89,3 x L. 116 cm  
 Numéro d'accession : D 73 105 P 1

48. Titre : *Chatolement*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1956  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 147 x L. 114 cm  
 Numéro d'accession : A 71 50 P 1

49. Titre : *s/t ( no 61 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 60,8 x L. 50,1 cm  
 Numéro d'accession : D 73 95 P 1

50. Titre : *s/t ( no 62 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 61 x L. 49,5 cm  
 Numéro d'accession : D 73 96 P 1

51. Titre : *s/t ( no 64 )*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 61 x L. 50,1 cm  
 Numéro d'accession : D 73 97 P 1

#### Tiroir 1

52. Titre : *s/t*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1923  
 Médium : graphite, gouache et aquarelle/p  
 Dimensions : H. 48,9 x L. 30,8 cm  
 Numéro d'accession : D 87 1D1

53. Titre : *s/t*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1924  
 Médium : graphite et gouache/p  
 Dimensions : H. 53,2 x L. 42 cm  
 Numéro d'accession : D 87 6 D1

54. Titre : *Étude anatomique*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1927  
 Médium : graphite/p

Dimensions : H. 24 x L. 15,8 cm  
 Numéro d'accession : D 89 44 GO1

#### Tiroir 2

55. Titre : *Projet de vitrail : L'annonce à Marie (avec le prophète Isaïe)*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1927  
 Médium : gouache et graphite/p  
 Dimensions : H. 24,8 x L. 15,5 cm  
 Numéro d'accession : D 83 43 GO 1

56. Titre : *s/t (L'Hôtesse, Le Bavardage, Le Goûter, Le Premier Prix, La Difficulté, L'erreur, Le Grand Schlem, Le Prix de consolation)*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1930  
 Médium : aquarelle, graphite et crayons de couleur/p  
 Dimensions : H. 9 x L. 7 cm  
 Numéro d'accession : D 98 66 D8

#### Tiroir 3

57. Titre : *Chanteclerc ou No 6*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1942  
 Médium : gouache/p  
 Dimensions : H. 61,7 x L. 47,5 cm  
 Numéro d'accession : A 71 54 GO 1

58. Titre : *Le Condor embouteillé ou No 12*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1942  
 Médium : gouache/p  
 Dimensions : H. 57,5 x L. 44,2 cm  
 Numéro d'accession : A 75 7 GO 1

#### Tiroir 4

59. Titre : *s/t*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Date : 1954  
 Médium : aquarelle/p calque  
 Dimensions : H. 35,3 x L. 42,8 cm  
 Numéro d'accession : A 67 20 GO 1

## 60. Titre : s/t

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1959-60

Médium : encre/carton de cigarettes

Gitanes, 4 de 21 éléments, nos 4, 11, 14 et 18

Dimensions : H. 7,3 x L. 8,8, cm

Numéro d'accession : D 73 113 D 21

Tiroir 5

A. Description : Lettre d'Ozias Leduc à Borduas datée du 9 mai 1922

Catalogage du/des document/s : 142.1

B. Document sans cartel.

Description : Couverture de C. (?)

C. Description : Livre annonçant la première exposition publique et la première proclamation de récompenses, École des Beaux-Arts de Montréal, 23 mai 1924  
Catalogage du/des document/s : 50.12.1, 50.12.2

D. Document sans cartel.

Description : Passeport de Borduas

E. Description : Prospectus des Ateliers d'art Sacré, Paris

Catalogage du/des document/s : 41.7

F. Description : Lettre de Mme Eva Borduas (mère de P-É Borduas) à son fils datée du 23 juin 1922

Catalogage du/des document/s : 173.1

G. Description Borduas au centre, années 20

Type de document : photographie n/b

Photographie (provenance?):

Catalogage du/des document/s : 26.12

H. Description : Borduas au centre, années 20

Catalogage du/des document/s : 26.14

I. Description : Borduas à gauche, années 20

Catalogage du/des document/s : 26.20

J. Document sans cartel.

Description : Carte d'affaires de Borduas

K. Description : Catalogue de l'«exposition Borduas» à la Dominion Gallery, Montréal, du 2-13 octobre 1943

Catalogage du/des document/s : 50.11

L. Description : Vernissage de l'exposition de Borduas à l'Érmitage, Montréal 1942. De gauche à droite : Borduas, Émile-Charles Hamel, Ryer Duhamel. Photographie : Henri Paul, Montréal

Catalogage du/des document/s : 19.3

M. Document sans cartel.

Description : carte d'exposition à l'Érmitage du 25 avril au 2 mai (année non indiquée sur le document)

N. Description : Borduas au centre, années 20

Catalogage du/des document/s : 26.8

O. Description : Cahier noir (Cahier de préparation de cours et de consignation des notes de Borduas, années 30)

Catalogage du/des document/s : 37.1

P. Description : Carnet d'adresses de Borduas, séjour en Europe, 1929-1930

Catalogage du/des document/s : 33.1

Q. Description : Agenda de Borduas, séjour en Europe, 1929-1930

Catalogage du/des document/s : 34.1

R. Document sans cartel.

Description : Carte d'exposition de peinture du 20 au 29 avril 1946 (lieu non-indiqué?).

Participants : Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle.

S. Document sans cartel.

Description : Tableaux et sculptures, carte d'exposition du 15 février au 1 mars 1947, 75 Ouest rue Sherbrooke, ap 5. Participants : Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau.

T. Document sans cartel.

Description : Carte de membre de Borduas à la Société de l'art contemporain de Montréal, 1939.

#### Tiroir 6

A. Description : lettre de Riopelle à Borduas datée du 14 février 1947  
Catalogage du/des document/s : 159.4

B.-D. Description : lettre de Borduas à Jean-Paul Riopelle datée du 21 février 1947 (réponse à la lettre du 14 février 1947)  
Catalogage du/des document/s : 159.5.1, 159.5.2, 159.5.3

E.-F. Description : Lettre de Borduas à Fernand Leduc datée du 21 janvier 1948  
Catalogage du/des document/s : 141.16.2a, 141.16.2b

G. Description : Carton d'investigation de l'exposition «RIOPELLE Mousseau» au 374, rue Sherbrooke Ouest, Montréal, du 29 novembre au 14 décembre 1947  
Catalogage du/des document/s : 46.64

H. Description : «Indiscrétions», texte de Borduas au sujet de Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle. Non daté.  
Catalogage du/des document/s : 265.1.1, 265.1.

I. Document sans cartel.

Description : *Refus Global* (publication, couverture fermée)

J. Description : Seconde exposition des Automatistes au 75 Ouest, rue Sherbrooke, chez les Gauvreau, Montréal, février 1947. De gauche à droite : Claude Gauvreau, Julienne Gauvreau (mère), Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Magdaleine Arbour, Borduas, Madeleine Lalonde, Bruno M. Cormier et Jean-Paul Mousseau. Photographie : Maurice

Perron, Montréal.

Catalogage du/des document/s : 19.17

K.-L. Description : «Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes» texte de Borduas, version abrégée de «Commentaires sur les mots courants». Non-daté.

Catalogage du/des document/s : 257.III.1

M. Description : A l'atelier de Fernand Leduc, rue Jeanne-Mance, Montréal, 1946. De gauche à droite : Marcel Barbeau, Magdaleine Arbour, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Pierre Leroux, Claude Gauvreau. Photographie : Maurice Perron, Montréal.

Catalogage du/des document/s : 19.16

N. Document sans cartel.

Description : Carte d'exposition de Fernand Leduc, 6-18 novembre 1950, 515 Est, rue Sherbrooke, Montréal

O. Description : Vue partielle de l'exposition de dessins d'enfants organisée par Borduas au printemps 1948 dans sa maison de St-Hilaire.

Catalogage du/des document/s : 315.P4

P. Description : Extrait d'une lettre de Fernand Leduc à Borduas datée du 30 janvier 1948 (réponse à la lettre du 21 janvier 1948)  
Catalogage du/des document/s : 141.16.3b

#### Tiroir 7

A. Description : Un événement à la librairie Tranquille, Montréal, 1951. De gauche à droite : Claude Gauvreau, René Hamelin, Jean-Paul Mousseau, Dyne Mousso.

Photographie : Maurice Perron, Montréal.  
Catalogage du/des document/s : 315 P1

B.-C. Description : Extrait d'une lettre de Claude Gauvreau à Borduas dans laquelle Gauvreau décrit et commente une manifestation contre le jury du Salon du

printemps, non datée.

Catalogage du/des document/s : 128.9.1,  
128.9.2

D. Description : Extrait d'un communiqué qui annonce l'exposition des rebelles, non-datée.

Catalogage du/des document/s : 128.13.1

E. Document sans cartel.

Description : Carte de l'«Exposition des Rebelles».

F. Description : Proclamation des participants à l'exposition des Rebelles, non-datée.

Catalogage du/des document/s : 128.15

G. Description : Texte de protestation contre la suspension de Borduas comme professeur à l'École du meuble, 16 signatures, non daté.

Catalogage du/des document/s : 128.14

H. Description : Lettre de Borduas au Ministre Jean-Paul Sauvé datée du 25 octobre 1948.

Catalogage du/des document/s : 259.L

Description : Lettre de Borduas au Dr. Paul Milliez datée du 20 juin 1949.

Catalogage du/des document/s : 156.19

J. Document sans cartel.

Description : «Projections libérantes», Paul-Émile Borduas, Mithra-Mythe Éditeur. Publication de Borduas. Couverture de face. Catalogage du/des document/s : pas disponible

K. Document sans cartel. Description : Monographie ouverte aux pages 24 et 25. Vraisemblablement «Projections libérantes», Paul-Émile Borduas, Mithra-Mythe Éditeur. Publication de Borduas.

L. Description : Lettre de Borduas à Enid Hopper datée du 20 février 1953.

Catalogage du/des document/s : 133.4

M. Document sans cartel.

Description : Carte d'exposition *Peintures surrationnelles*, œuvres de Borduas, 14-16 mai, 1949.

N. Document sans cartel.

Description : Carte d'exposition, œuvres de Borduas, en date du 12 au 26 octobre, 1954, Galerie Agnes Lefort, 1504 Ouest, rue Sherbrooke, Montréal.

O. Document sans cartel.

Description : Carte d'exposition *La matière chante*, Borduas, en date du 20 au 30 avril 1954, 939 Square Victoria.

### Tiroir 8

A-C. Description : Borduas dans son atelier à Paris.

Médium : 2 photographies

Photographies : Philip Pocock?, Ottawa.

Janine Niepce, Paris.

Catalogage du/des document/s : 315 P10, 315 P12, 315 P67

D-F. Description : Lettre du Frère Jérôme à Borduas, datée du 20 novembre 1958.

Catalogage du/des document/s : 135.A.1.1, 135.A.1.2, 135.A.1.3

G. Catalogue de l'exposition «Paul-Émile Borduas Paintings 1953-1956» à la Marthe Jackson Gallery, New York, du 18 mars au 6 avril 1957.

Catalogage du/des document/s : 50.27.1

H.-I. Description : Lettre de Borduas au Frère Jérôme datée du 10 janvier 1959.

Catalogage du/des document/s : 135.6.3, 135.6.4

J. Description : Lettre de Borduas à D. Gibbs datée du 1<sup>er</sup> novembre 1958.

Catalogage du/des document/s : 216.16

K. Description : Carton d'invitation de l'exposition «BORDUAS» À LA Galerie Saint-Germain, Paris, du 20 mai au 13 juin 1959

Catalogage du/des document/s : 48.15

L. Description : «Objectivation ultime ou délirante», texte de Borduas, New York, 26 février 1955

Catalogage du/des document/s : 262B

### Salle Banque Nationale du Canada

61. Titre : *Boîte no 4*

Artiste : Charles Gagnon

Date : 1962

Médium : boîte, collage

Dimensions : H. 73,7 x L. 60 x 13,5 cm

Numéro d'accèsion : A 95 3 MD 1

62. Titre : *Two X Four ( Deux X quatre )*

Artiste : Henry Saxe

Date : 1961

Médium : Acrylique, collage sur contreplaqué

Dimensions : H. 92,9 x L. 71,1 x P. 7,4 cm

Numéro d'accèsion : A 93 46 MD 1

63. Titre : *La ville*

Artiste : Jean-Paul Lemieux

Date : 1958

Médium : h/t

Dimensions : H. 57,9 x L. 127,3 cm

Numéro d'accèsion : A 92 1063 P 1

64. Titre : *Paysage laurentien*

Artiste : Jacques de Tonnancour

Date : 1961

Médium : huile sur panneau

Dimensions : H. 91 x L. 122 cm

Numéro d'accèsion : A 92 868 P 1

65. Titre : *s/t*

Artiste : Paterson Ewen

Date : 1963

Médium : h/t

Dimensions : H. 126 x L. 140,8 cm

Numéro d'accèsion : D 68 67 P 1

66. Titre : *Bois de balancier*

Artiste : Robert Roussil

Date : 1968

Médium : chêne

Dimensions : H. 180,3 x L. 100,3 x P. 40 cm

Numéro d'accèsion : D 76 25 S 5

67. Titre : *Archétype, trois demi-cercles*

Artiste : Denis Juneau

Date : 1958

Médium : acier peint

Dimensions : H. 304,5 x L. 51 x P. 51 cm

Numéro d'accèsion : A 93 7 S 1

68. Titre : *Chromatisme binaire vert II*

Artiste : Fernand Leduc

Date : 1964

Médium : h/t

Dimensions : H. 180,7 x L. 167,2 cm

Numéro d'accèsion : A 66 17 P 1

69. Titre : *Composition*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1965

Médium : h/t

Dimensions : H. 81,5 x L. 102 cm

Numéro d'accèsion : D 00 55 P 1

70. Titre : *Signaux, chaleur rouge ( été 1966 )*

Artiste : Yves Gaucher

Date : 1967-68

Médium : a/t

Dimensions : H. 183 x L. 183 cm

Numéro d'accèsion : D 76 26 P 1

71. Titre : *Gong '64*

Artiste : Claude Tousignant

Date : 1966

Médium : a/t

Dimensions : 164 cm (diamètre extérieur)

Numéro d'accèsion : A 67 3 P 1

72. Titre : *Fanette*

Artiste : Jacques Hurtubise

Date : 1965

Médium : a/t

Dimensions : H. 153,3 x L. 173,6 cm

Numéro d'accèsion : A 65 119 P 1

73. Titre : *Mutation Quadri-violet*

Artiste : Guido Molinari

Date : 1966

Médium : a/t

Dimensions : H. 172,7 x L. 101 cm

Numéro d'accèsion : A 66 21 P 1

74. Titre : *Tour sublunaire*

Artiste : Ivanhoé Fortier

Date : 1965

Médium : métal découpé et soudé

Dimensions : H. 247 x L. 60 x P. 60 cm

Numéro d'accèsion : A 92 1258 S 1

75. Titre : *A mauve ouvert*

Artiste : Jean McEwen

Date : 1963  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 127,5 x L. 127,5 cm  
 Numéro d'accession : A 65 24 P 1

Date : 1966  
 Médium : bronze, bois  
 Dimensions : H. 130 x L. 116,5 x P. 76 cm  
 Numéro d'accession : A 92 1267 S 1

76. Titre : *Colonne no 6*  
 Artiste : Ulysse Comtois  
 Date : 1967  
 Médium : aluminium  
 Dimensions : H. 170 x 39 (diamètre extérieur)  
 cm  
 Numéro d'accession : A 67 10 S 1

77. Titre : *Verticale jaune*  
 Artiste : Jean Goguen  
 Date : 1962  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 78,9 x L. 104 cm  
 Numéro d'accession : A 92 10 P 1

78. Titre : *Rétine virevoltante*  
 Artiste : Marcel Barbeau  
 Date : 1966  
 Médium : a/t  
 Dimensions : H. 203,5 x L. 203,5 cm

Numéro d'accession : A 67 4 P 1  
 79. Titre : *La Cité*  
 Artiste : Yves Trudeau  
 Date : 1962  
 Médium : fer soudé  
 Dimensions : H. 303 x L. 51 x P. 55 cm  
 Numéro d'accession : A 92 1045 S 1

80. Titre : *Gloire # 1*  
 Artiste : Charles Gagnon  
 Date : 1968  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 127,4 x L. 127,8 cm  
 Numéro d'accession : D 01 11 P 1

81. Titre : *s/t*  
 Artiste : Marcelle Ferron  
 Date : 1966  
 Médium : verre antique et plastique  
 Dimensions : H. 206 x L. 87,2 cm  
 Numéro d'accession : A 67 8 V 1

82. Titre : *Espace, Silence et Nuit*  
 Artiste : Charles Daudelin



1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal

1.2. Texte dans l'exposition

1.2.1. Introduction 1 (citation de *Refus global*)

Place à la magie!

Place aux mystères objectifs!

Place à l'amour!

Place aux nécessités!

[ ... ]

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.

Extraits du manifeste Refus Global, publié à Montréal, le 9 août 1948.

**1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal**

**1.2. Texte dans l'exposition**

**1.2.2. Introduction 2 (signée Josée Belisle)**

Il est convenu que la fondation de la Société d'art contemporain par John Lyman en 1939 à Montréal constitue le point de départ du champ d'investigation du Musée, de son programme d'exposition et de l'enrichissement de ses collections. La Collection du Musée d'art contemporain de Montréal compte plus de 7000 œuvres, réalisées par 1600 artistes parmi lesquels 1200 sont vivants.

Ainsi que le suggère le titre *Place à la magie!*, emprunté au manifeste *Refus global*, rédigé en 1948 par Paul-Émile Borduas, une attention particulière est vouée à la mise en valeur de la Collection Borduas et du Fonds Paul-Émile Borduas, à travers une sélection parmi les 123 œuvres et les 302 dossiers d'archives qui les constituent.

Réunissant donc 90 œuvres majeurs réalisées par les principales figures qui ont marqué au Québec les années 40, 50 et 60, l'expression *Place à la magie!* illustre le caractère novateur et stimulant des différents moments d'une époque de recherche et de mutation. Ces trois décennies ont été le terrain de transformation stylistiques et visuelles considérables ; elles portent la trace d'un « magique butin » et de cette « incorruptible réserve sensible de demain » accumulées par les artistes dont l'engagement et la vision participent en somme de « la responsabilité entière 1 ».

1. Les expressions sont tirées du *Refus global*.

Josée Belisle

Conservatrice de la collection permanente / Curator of the Permanent Collection

**1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal**

**1.2. Texte dans l'exposition**

**1.2.3. Introduction 3 (contenu général)**

Le parcours de l'exposition souligne, d'une part, l'apport incontournable de Paul-Émile Borduas et des Automatistes – notamment Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan, Fernand Leduc, Jean Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, - dans l'avènement d'une expression gestuelle non figurative à Montréal et, d'autre part, il rend compte de l'élaboration d'un langage plastique abstrait et géométrique, chez Jauran et les premiers Plasticiens ainsi que chez ceux qui s'engageront de manière singulière dans la rigueur et la clarté de cette esthétique – Guido Molinari, Claude Tousignant, Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Jean Goguen, Denis Juneau, ...

Il est aussi question de l'affirmation de la sculpture ( à travers le principe de croissance, l'attachement à la matière, la considération de la forme d'abord organique puis autonome ) avec des travaux de Armand Vaillancourt, Robert Roussil, Yves Trudeau, Charles Daudelin, Inavnhóé Fortier, Ulysse Comtois. La réinterprétation du surréalisme et de certains des grands courants de l'art moderne par Alfred Pellon, Jean Philippe Dallaire et Albert Dumouchel, entre autres, tout

comme les champs esthétiques volontairement hybrides et contrastés de Jean McEwen, Yves Gaucher, Paterson Ewen, Jacques Hurtubise et Charles Gagnon, y sont également mis en évidence en amont et en aval.

## **1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal**

### **1.2. Texte dans l'exposition**

#### **1.2.4. Introduction 4 (la collection Borduas)**

#### **Collection Borduas**

Dépositaire du fonds Paul-Émile Borduas – un fonds d'archive unique, réunissant 302 dossiers contenant notamment des notes, des manuscrits, de la correspondance, de photographies, ... - le Musée d'art contemporain de Montréal possède également 123 œuvres de Borduas s'échelonnant depuis les années 20 jusqu'au moment de son décès, survenu à Paris en 1960. En tout 72 peintures, 50 œuvres sur papier et une sculpture nous permettant de retracer l'itinéraire plastique du peintre originaire de Sainte-Hilaire, depuis ses formations originales d'une figuration librement empreinte de considération stylistiques et symboliques jusqu'aux espaces picturaux abstraits et dépouillés chargés d'une profondeur existentielle poignante, en passant par l'affirmation absolue de l'automatisme, du geste spontané et de l'accident.

Soulignons les principales étapes de son cheminement artistique : notamment ses débuts et ses travaux d'étudiant au cours des années 20 ; les travaux figuratifs des années 30 ; les transformations radicales de sa peinture au début des années 40 et des gouaches de 1942 ; l'aventure automatiste et le Refus global ( 1948 ) ; la période new-yorkaise ( 1953-1955 ) ; l'époque parisienne ( 1955-1960 ).

**1. *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal**

**1.2. Texte dans l'exposition**

**1.2.5. Titre à l'entrée de l'exposition temporaire de la collection permanente**

place

Les années 40, 50 et 60 au Québec à la

magie

!

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal**

**1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)**

**1.3.1. Association des artistes non-figuratifs de Montréal**

**ASSOCIATION DES ARTISTES NON-FIGURATIFS DE MONTRÉAL**

68\_aanfmf\_1

Fondée par le peintre Fernand Leduc en 1956, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal souhaitait réunir, quelles que soient les tendances, des artistes de qualité. C'était dans le but, a-t-il affirmé, de prouver au monde officiel de la peinture l'importance fondamentale des éléments picturaux.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.2. Avant-garde****AVANT-GARDE****71\_avantgardef\_1**

En art et en littérature, cette notion naît au XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas d'un mouvement en tant que tel, mais bien d'une attitude : l'avant-garde installe dans l'histoire de l'art des ruptures, des conflits de générations et une esthétique de la provocation. Par leurs audaces, les avant-gardistes veulent jouer le rôle de précurseurs toujours en quête de progrès et désireux d'innover continuellement.



**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.3. Borduas, *Cheminement bleu*, 1955****Borduas, *Cheminement bleu*, 1955****59\_d7642p1f\_1**

Dès son arrivée à New York, Borduas décide d'explorer un nouveau type d'espace pictural et réalise une série d'aquarelles (un médium qu'il affectionne lorsqu'il ressent le besoin d'expérimenter rapidement). La structure qu'il développe à cette époque sera ensuite explorée dans ses tableaux à l'huile. Dans *Cheminement bleu*, une grille sous-jacente se dessine assez nettement. Les longs traits de spatule (beaucoup plus contrôlés que durant la période automatiste) semblent rythmés par leur orientation soit dans l'axe vertical, soit dans l'horizontal. Le regard du spectateur est moins porté à creuser l'espace de la toile pour se perdre dans le blanc du fond ; l'œil est désormais appelé à cheminer, à voyager au gré des taches et de l'émotion véhiculée par le geste dont la trace est inscrite dans la texture de la pâte. Borduas, en parlant de sa démarche picturale lors d'une entrevue accordée à Gilles Corbeil le 18 février 1955, souligne que « la peinture d'aujourd'hui se définit par l'éclatement de la tache dans l'infini du tableau ».

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.4. Borduas, extrait de *Refus Global*, 1948**

10

**Borduas, extrait *Refus Global*, 1948****84cit\_borduasrefusf\_1**

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire, — faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre — refus de la gloire, des honneurs : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisable pour de telles fins. Refus de toute intention, arme néfaste de la raison. À bas toutes deux, au second rang !

Place à la magie ! Place aux mystères objectifs !

Place à l'amour !

Place aux nécessités !

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé. Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.5. Marcelle Ferron****Marcelle Ferron****21bio\_ferronf\_1**

Artiste majeure de l'avant-garde au pays, Marcelle Ferron s'est engagée pleinement dans la pratique de son art et dans sa collectivité. Au cours de sa carrière, elle s'est toujours préoccupée de la justice sociale et a défendu l'intégrité artistique. Après des études à l'École des beaux-arts de Québec, elle s'installe à Montréal au milieu des années quarante. Sa rencontre avec Paul-Émile Borduas transforme alors le cours de son cheminement artistique. Elle se joint au groupe des Automatistes et signe en 1948 le manifeste *Refus global*. De 1953 à 1965, Marcelle Ferron séjourne à Paris, où elle approfondit son exploration d'une peinture abstraite à la gestuelle vive. Cette période est particulièrement féconde pour l'artiste qui se découvre une passion pour l'art du vitrail. Son intérêt déjà marqué pour la lumière, la transparence, le mouvement et la couleur, peut alors s'exprimer par le biais de cet autre médium. De retour au Québec en 1966, dotée d'une formation de maître verrier, Marcelle Ferron crée de nombreuses œuvres intégrées à l'architecture et aux lieux publics.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.6. Jauran, extrait du *Manifeste des Plasticiens*, 1955**

30

**Jauran, extrait du *Manifeste des Plasticiens*, 1955****105cit\_jauranf\_1**

Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins.

Cette conception de la peinture se passe de justification, ou plutôt elle la trouve dans ce fait en apparence banal : les Plasticiens font de la peinture parce qu'ils aiment ce qui est particulier à la peinture.

En étant arrivé à renoncer à peu près entièrement à toute attitude romantique de la peinture comme moyen d'expression conscient, les Plasticiens peuvent retrouver cette naïveté artisanale que caractérise l'absence de tout l'orgueil généralement associé avec une prise de conscience partielle de soi.

La portée du travail des Plasticiens est dans l'épure incessant des éléments plastiques et de leur ordre; leur destin est typiquement la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.7. Rita Letendre****Rita Letendre****34bio\_letendref\_1**

La peintre, graveuse et muraliste Rita Letendre est une artiste majeure et unique dans le domaine des arts visuels contemporains. Au début des années cinquante, après de brèves études à l'École des beaux-arts de Montréal, elle fréquente le milieu des artistes associés à Paul-Émile Borduas. Sa peinture d'alors se caractérise par un automatisme instinctif et gestuel. Peu à peu, elle opte pour une approche picturale plus structurée: un post-automatisme à la matière épaisse où elle explore l'accident et le contrôle de la tache. En 1962, elle séjourne en Europe de l'Ouest et en Israël et s'ouvre à d'autres formes d'art. En 1965, elle exécute une murale extérieure intitulée *Sunforce* pour le State College de Long Beach, en Californie. À ce moment, elle se tourne vers une peinture de type *hard edge*, aux contours très nets, où elle simplifie la forme et explore le pouvoir dynamique et expressif de la couleur. Toujours curieuse de nouvelles techniques et approches, Rita Letendre poursuit ses recherches sur la couleur et la lumière au cœur d'une peinture empreinte de force et d'émotion.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.8. John Lyman, *Lake Massawipi, Québec, vers 1936***

17

**John Lyman, *Lake Massawipi, Québec, vers 1936*****91cit\_lymanf\_1**

Je crois que ce qui m'a déterminé à peindre, ce fut une exposition des peintres impressionnistes qui eut lieu à Montréal dans les années 1906... Ça m'a donné un coup terrible. Je me suis mis à peindre n'importe quel sujet, tout ce que je pouvait trouver, des photos, des illustrations.

Pour moi, la lumière révèle tout. Je ne m'intéresse pas à la lumière de la même façon que les impressionnistes, mais c'est la lumière qui fait ressortir pour moi la forme et la couleur qui sont des aspects qui me préoccupent beaucoup. Par conséquent, je ne m'intéresse pas à la qualité de la lumière à un moment particulier de la journée, au lever du soleil, au crépuscule ou à n'importe quel autre moment de ce genre, mais au sentiment qui se dégage de la lumière, à sa luminosité; les couleurs et les formes qu'elle révèle sont au coeur de ma conception de la peinture.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.9. Alfred Pellan, *Mascarade*, 1944**

28

**Alfred Pellan, *Mascarade*, 1944****103cit\_pellanf\_1**

Je n'ai jamais eu tendance à organiser des séminaires car ce n'est pas mon travail. Je me suis quand même joint à un groupe d'artistes et nous avons formé *Prisme d'yeux* dans le but de réunir les jeunes, de créer une émulation et de contrebalancer le mouvement de Borduas. Je voulais que ceux qui travaillent dans une autre optique ne soient pas esclaves de l'automatisme et qu'ils puissent vivre de leur art.

Je laisse mes élèves travailler librement, faire ce qu'ils veulent. Ce qui m'importe surtout, c'est que l'élève puisse se trouver, qu'il arrive à exprimer pleinement sa personnalité. Je tiens surtout à ce qu'ils en viennent à avoir un discernement artistique efficace. Ils obtiendront ce discernement par un travail intense, constant, par l'observation et la méditation... Je veux que le sens poétique et l'imagination entrent de plus en plus en jeu, si l'on veut réaliser de la bonne peinture.

L'art ne peut être stationnaire. L'étudiant peut se manifester sur tous les plans : peinture réaliste, peinture d'après nature mais transposée, composition murale qui amène tout un monde poétique, tout un monde surréel. Aucun des travaux n'a été retouché par le professeur. L'élève est libre, et corrigé non arbitrairement mais dans le sens qu'il choisit. Ainsi son esprit redresse automatiquement son œuvre et l'empêche de tomber dans un funeste académisme.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.10. Refus Global****REFUS GLOBAL****82\_refusglobal\_1**

Au mois d'août 1948, le groupe des Automatistes publie à Montréal le manifeste *Refus global*. Le peintre Paul-Émile Borduas est l'auteur du texte principal. Prônant une rupture radicale avec les valeurs traditionnelles, le manifeste dénonce une société sclérosée par le conservatisme. Volontiers contestataire et subversif, il bouscule les idées reçues.

Mais, les Automatistes refusent de se taire. Ils poursuivent leur quête d'autonomie et ils assument la responsabilité entière d'un monde où ils entrevoient l'individu libéré de ses chaînes inutiles. Suscitant de vifs débats dans la presse écrite, *Refus global* inquiète et dérange les pouvoirs en place. À défaut de l'interdire, le gouvernement de Maurice Duplessis prive Borduas de son poste d'enseignant à l'École du Meuble.

Vous trouverez un exemplaire du manifeste *Refus global*, accompagné de quelques pages rédigées par Borduas, dans le deuxième tiroir du cabinet des archives.



**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.11. Marian Scott****Marian Scott****45bio\_scottf\_1**

Marian Scott a joué un rôle capital dans l'émergence de la modernité en peinture au Québec et au Canada. Ses voyages en Europe et ses études à Londres dans les années vingt lui ouvrent très tôt les voies d'un art non académique. Liée de près au milieu artistique et intellectuel progressiste anglo-montréalais, Marian Scott compte parmi ses amis les peintres John Lyman et Fritz Brandtner. En 1939, elle fonde en leur compagnie la Société d'art contemporain de Montréal. Dans les années trente et quarante, sa peinture conserve un caractère figuratif, mais se distingue par un rendu formel inspiré des mouvements modernes internationaux. Ses thèmes de prédilection sont alors l'univers urbain et industriel, ainsi que le monde végétal. L'œuvre *Sumac* est créée à cette époque. Vers la fin des années cinquante, Marian Scott se tourne vers l'abstraction picturale. Elle s'y consacrera jusqu'à la fin de sa carrière.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal****1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)****1.3.12. Françoise Sullivan****Françoise Sullivan****46bio\_sullivanf\_1**

Par son œuvre multidisciplinaire, Françoise Sullivan a grandement contribué à l'éclosion de la modernité au Québec et au Canada. En 1941, alors qu'elle est encore étudiante à l'École des beaux-arts de Montréal, elle rencontre Paul-Émile Borduas et se joint au groupe des Automatistes. Après une brève exploration de la peinture, elle amorce réellement sa carrière en tant que danseuse et chorégraphe. Signataire du *Refus global* en 1948, elle publie, en ajout au manifeste, une conférence intitulée «La danse et l'espoir». Cette même année, elle crée la célèbre chorégraphie *Danse dans la neige*, photographiée par Maurice Perron. L'année 1959 marque les débuts d'une pratique sculpturale fructueuse. L'artiste répond alors à de nombreuses commandes publiques. Les années soixante-dix et quatre-vingt sont caractérisées par diverses pratiques relevant, entre autres, de l'art conceptuel, de la photographie, de la performance et de l'installation. Aujourd'hui, Françoise Sullivan poursuit un travail essentiellement pictural. Depuis 1977, elle enseigne au Département des arts visuels et de la danse de l'Université Concordia, transmettant ainsi sa passion et son savoir-faire à toute une génération de jeunes artistes.

**1. Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal**

**1.3. Récit de l'audio-guide en date d'octobre 2003 (13/63)**

**1.3.13. Armand Vaillancourt, *Justice aux Indiens d'Amérique*, 1957**

24

**Armand Vaillancourt, *Justice aux Indiens d'Amérique*, 1957**

**98cit\_vaillancourt\_f\_1**

Depuis que je suis né, je me prête à toutes les causes qui font évoluer la conscience universelle. La justice sociale, la forêt, la pauvreté, l'eau, la créativité. Je suis avant tout soldat. Ma carrière d'artiste passe au dernier rang.

## ANNEXE 2

---

### 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

#### 2.1. Sélection d'œuvres

**Accrochage datant du 21 juillet 2006**

**Nombre d'œuvres : 74**

**Abréviations :**

/p = sur papier

a/t=acrylique sur toile

H. = hauteur

h/t=huile sur toile

L. = largeur

n/b =noir et blanc

o/p = œuvre sur papier

P. = profondeur

s/t = sans titre

v. = vers

\* Une date singulière indique celle à la fois du début et de la fin de production de l'œuvre.

**Salle 2**

1. Titre : *Vénus et le taureau*

Artiste : Alfred Pellan

Date : 1938

Médium : h/t

Dimensions : H. 73,5 x L. 50 cm

Numéro d'accession : 71.72

2. Titre : *Conciliabule*

Artiste : Alfred Pellan

Date : 1945

Médium : h/t

Dimensions : H. 208 x L. 167,5 x P. 3,8 cm

Numéro d'accession : 85.03

3. Titre : *Fleurs et dominos*

Artiste : Alfred Pellan

Date : 1940

Médium : h/t

Dimensions : H. 116 x L. 89 cm

Numéro d'accession : 40.105

4. Titre : *Nu*

Artiste : Jacques De Tonnancour

Date : 1943

Médium : h/t

Dimensions : H. 63,5 x L. 89,2 cm

Numéro d'accession : 88.97

5. Titre : *Nature morte*

Artiste : Charles Daudelin

Date : 1946

Médium : h/t

Dimensions : H. 136,5 x L. 91 cm

Numéro d'accession : 83.36

6. Titre : *Ville*

Artiste : Fritz Brandtner

Date : 1948

Médium : h/t

Dimensions : H. 127 x L. 100,6 cm

Numéro d'accession : 84.40

7. Titre : *Composition en doré, rouge, bleu et noir*

Artiste : Fritz Brandtner

Date : 1939

Médium : huile, feuille d'or et bronzine sur panneau de fibre de bois

Dimensions : H. 91 x L. 38 cm

Numéro d'accession : 97.139

8. Titre : *La Fête-Dieu à Québec*

Artiste : Jean-Paul Lemieux

Date : 1944

Médium : h/t

Dimensions : H. 152,7 x L. 122 cm

Numéro d'accession : 45.41

9. Titre : *La partie de balle*

Artiste : Anne Kahane

Date : 1955

Médium : bois

Dimensions : H. 30,6 x L. 184 x P. 10 cm

Numéro d'accession : 56.409

10. Titre : *Crâne à plumes*

Artiste : Paterson Ewen

Date : 1958

Médium : h/t

Dimensions : H. 91 x L. 89,4 cm

Numéro d'accession : 58.437

11. Titre : *La Fontaine Aréthuse*

Artiste : Albert Dumouchel

Date : 1957

Médium : h/t

Dimensions : H. 130 x L. 106 cm

Numéro d'accession : 99.137

12. Titre : *Souvenir des bêtes enchantées*

Artiste : Léon Bellefleur

Date : 1950

Médium : huile sur carton

Dimensions : H. 62,2 x L. 82 cm

Numéro d'accession : 51.52

13. Titre : *La Brousse*

Artiste : Charles Daudelin

Date : 1954-58

Médium : huile sur panneau de fibre de bois

Dimensions : H. 142 x L. 106 cm

Numéro d'accession : 2000.05

14. Titre : *Julie*

Artiste : Jean Dallaire

Date : 1957

Médium : huile sur panneau de fibre de bois

Dimensions : H. 183,2 x L. 91,2 cm

Numéro d'accession : 66.02

15. Titre : *Coq Licorne*

Artiste : Jean Dallaire

Date : 1952

Médium : h/t

Dimensions : H. 126,5 x L. 91 cm

Numéro d'accession : 68.201

16. Titre : *Signes cabalistiques*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1943

Médium : h/t

Dimensions : H. 81 x L. 109 cm

Numéro d'accession : 62.86

17. Titre : *Les pylônes de la porte*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1949

Médium : h/t

Dimensions : H. 86,5 x L. 148 cm

Numéro d'accession : 87.07

18. Titre : *Tropique*

Artiste : Paul-Émile Borduas

Date : 1955

Médium : h/t

Dimensions : H. 147 x L. 114,5 cm

Numéro d'accession : 2000.225

19. Titre : *Trame écarlate*

Artiste : Fernand Leduc

Date : 1954

Médium : h/t

Dimensions : H. 53,5 x L. 65 cm

Numéro d'accession : 94.149

20. Titre : *Hommage à Giordano Bruno*

Artiste : Pierre Gauvreau

Date : 1948

Médium : h/t

Dimensions : H. 121,7 x L. 151 cm

Numéro d'accession : 2000.244

21. Titre : *Retour d'Italie no 2*

Artiste : Marcelle Ferron

Date : 1954

Médium : h/t

Dimensions : H. 72,4 x L. 91,7 cm

Numéro d'accession : 77.388

22. Titre : *Blanc, marges orangées*

Artiste : Jean McEwen

Date : 1955

Médium : h/t

Dimensions : H. 209 x L. 138 cm

Numéro d'accession : 83.37

23. Titre : *Abstraction*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Date : 1954

Médium : h/t

Dimensions : H. 129,7 x L. 162 cm

Numéro d'accession : 63.47

24. Titre : *s/t*

Artiste : Jauran ( Rodolphe de Répentigny )

Date : 1955

Médium : huile sur panneau de fibre de bois

Dimensions : H. 61,1 x L. 42 cm

Numéro d'accession : 2000.239

25. Titre : *s/t*

Artiste : Louis Belzile

Date : 1955

Médium : huile sur panneau ( de fibre de bois )

Dimensions : H. 73,2 x L. 31,5 cm

Numéro d'accession : 92.289

26. Titre : *s/t*

Artiste : Fernand Toupin

Date : 1955

Médium : huile sur aggloméré

Dimensions : H. 44 x L. 25 cm

Numéro d'accession : 2000.247

27. Titre : *s/t*

Artiste : Jean-Paul Jérôme

Date : 1955

Médium : h/t

Dimensions : H. 76,8 x L. 92,3 cm

Numéro d'accession : 92.288

28. Titre : *Angle rouge*

Artiste : Guido Molinari

Date : 1955

Médium : h/t

Dimensions : H. 50,5 x L. 61 cm

Numéro d'accession : 2004.416

29. Titre : *L'intrusion*

Artiste : Claude Tousignant

Date : 1956

Médium : peinture émail pour automobile sur toile

Dimensions : H. 129 x L. 129 cm

Numéro d'accession : 2000.52

30. Titre : *Monarchie éventuelle*

Artiste : Ulysse Comtois

Date : 1954

Médium : huile sur panneau

Dimensions : H. 60 x L. 81 cm

Numéro d'accession : 87.147

31. Titre : *L'alpiniste*

Artiste : Fernand Leduc

Date : 1957

Médium : h/t

Dimensions : H. 201,5 x L. 111 cm

Numéro d'accession : 62.162

32. Titre : *Urne*

Artiste : Louis Archambault

Date : 1949

Médium : Faïence

Dimensions : H. 60,3 x L. 37,8 cm

Numéro d'accession : 50.97

33. Titre : *s/t*

Artiste : Françoise Sullivan

Date : 1960

Médium : acier soudé et plié

Dimensions : H. 102,6 x L. 38,8 x P. 43,5 cm

Numéro d'accession : 92.142

34. Titre : *Le chercheur d'espace*

Artiste : Suzanne Guité

Date : 1948

Médium : pierre

Dimensions : H. 61,8 x L. 29 x P. 29 cm

Numéro d'accession : 51.113

35. Titre : *Tête ( en forme de Naja )*

Artiste : Louis Archambault

Date : 1948

Médium : bronze poli

Dimensions : H. 45,7 x L. 24,8 x P. 32,5 cm

Numéro d'accession : 48.85

36. Titre : *L'appel*

Artiste : Louis Archambault

Date : 1946

Médium : terre cuite

Dimensions : H. 39 x L. 19 x P. 29,2 cm

Numéro d'accession : 48.86

37. Titre : *Figure architecturale*

Artiste : Armand Filion

Date : 1958

Médium : bois peint

Dimensions : H. 83 x L. 40,5 x P. 37 cm

Numéro d'accession : 93.13

38. Titre : *Mère et enfant*

Artiste : Robert Roussil

Date : 1953

Médium : ( bois d' )orme

Dimensions : H. 161,8 x L. 60 x P. 58 cm

Numéro d'accession : 89.06

39. Titre : *Sculpture II*

Artiste : Armand Vaillancourt

Date : 1960-61

Médium : bois brûlé ( sapin Douglas )

Dimensions : H. 205 x L. 25,5 x P. 15,5 cm

Numéro d'accession : 98.47

40. Titre : *Elsa*

Artiste : Charles Daudelin

Date : 1947

Médium : plâtre

Dimensions : H. 30 x L. 16,5 x P. 17,5 cm

Numéro d'accession : 2000.237

41. Titre : *Bol*

Artiste : Denyse Beauchemin

Date : 1956

Médium : Faïence

Dimensions : H. 11,3 x L. 25,8 cm

Numéro d'accession : 57.151

42. Titre : *Vase*

Artiste : Denyse Beauchemin

Date : 1958

Médium : Faïence

Dimensions : H. 29 x L. 23,2 cm

Numéro d'accession : 67.464

43. Titre : *La Grande fille*

Artiste : Mario Bartolini

Date : 1956

Médium : terre cuite

Dimensions : H. 39,6 x L. 7,7 x P. 8,3 cm

Numéro d'accession : 56.411

44. Titre : *Sentinelle*

Artiste : Mario Bartolini

Date : 1956

Médium : terre cuite

Dimensions : H. 32,2 x L. 11,5 x P. 15 cm

Numéro d'accession : 56.412

45. Titre : *Jouet*

Artiste : Mario Bartolini

Date : 1956

Médium : terre cuite

Dimensions : H. 35 x L. 18,6 x P. 7,5 cm

Numéro d'accession : 56.413

46. Titre : *Jeu d'une silhouette*

Artiste : Mario Bartolini

Date : 1956

Médium : terre cuite

Dimensions : H. 40 x L. 11,3 x P. 15,4 cm

Numéro d'accession : 56.414

47. Titre : *Plat*

Artiste : Thérèse Brassard

Date : 1957

Médium : émail sur cuivre

Dimensions : 38 cm (diamètre)

Numéro d'accession : 57.487

48. Titre : *Plat aux poissons*

Artiste : Françoise Desrochers-Drolet

Date : 1954

Médium : émail sur cuivre

Dimensions : 20,2 (diamètre)

Numéro d'accession : 54.264

49. Titre : *Plat*

Artiste : Françoise Desrochers-Drolet

Date : 1954

Médium : émail sur cuivre

Dimensions : 20,3 cm (diamètre)

Numéro d'accession : 54.267

50. Titre : *Calice*

Artiste : Maurice Brault

Date : 1957

Médium : argent et or

Dimensions : H. 13 cm ; 10,6 cm (diamètre)

Numéro d'accession : 57.488.01

51. Titre : *Plat*

Artiste : Georges Delrue

Date : 1954

Médium : argent

Dimensions : 11,2 cm (diamètre)

Numéro d'accession : 54.207

52. Titre : *Pendentif*

Artiste : Georges Delrue

Date : 1950

Médium : argent, or et amazonite

Dimensions : H. 5 x L. 4,2 x 1 cm ; 42 cm (chaînette)

Numéro d'accession : 67.449

53. Titre : *Plat*

Artiste : Jean Cartier

Date : 1954

Médium : Faïence

Dimensions : 51 cm (diamètre)

Numéro d'accession : 1954.269

54. Titre : *Lampe*

Artiste : Jean-Paul Mousseau

Date : 1960

Médium : fibre de verre et métal

Dimensions : H. 151,5 x L. 41,5 x P. 40 cm

Numéro d'accession : 60.850

55. Titre : *Fauteuil*

Artiste : Henri Beaulac

Date : v. 1950

Médium : bouleau, laine, duvet d'oie

Dimensions : pas disponible

Numéro d'accession : pas disponible

56. Titre : *Chaise de jardin « Contour »*

Artiste : Julien Hébert

Date : 1951

Médium : aluminium, toile, corde

Dimensions : H. 118,8 x L. (largeur) 58,5 x L. (longueur) 165,2 cm

Numéro d'accession : 94.169

**L'alcôve**57. Titre : *Cool Jazz*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1957

Médium : encre sur papier

Dimensions : H. 30 x L. 22,7 cm

Numéro d'accession : 2004.340

58. Titre : *s/t*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1957

Médium : encre sur papier

Dimensions : H. 29,6 x L. 22,6 cm ; H. 29,6 x L. 22,6 cm OU 29,5 x 22,6 cm ; 29,5 x 22,6 cm

Numéro d'accession : 2004.342 ; 2004.343

OU 2004.344 ; 2004.345

59. Titre : *s/t*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1957

Médium : encre sur papier

Dimensions : H. 29,6 x L. 22,6 cm ; H. 29,6 x L. 22,6 cm OU 29,5 x 22,6 cm ; 29,5 x 22,6 cm

Numéro d'accession : 2004.342 ; 2004.343

OU 2004.344 ; 2004.345

60. Titre : *Espace changeant*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1955

Médium : caséine sur papier

Dimensions : H. 11,6 x L. 18,7 cm

Numéro d'accession : 2004.336

61. Titre : *Hiver*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1954

Médium : gouache sur carton

Dimensions : H. 14,8 x L. 27,8 cm

Numéro d'accession : 2004.333

62. Titre : *s/t*

Artiste : Rita Letendre

Date : 1952-53

Médium : caséine sur papier

Dimensions : H. 15,8 x L. 21,2 cm

Numéro d'accession : 2004.331

63. Titre : *s/t*

Artiste : Rita Letendre



Date : 1954  
Médium : gouache sur carton  
Dimensions : H. 21,5 x L. 27,9 cm  
Numéro d'accession : 2004.334

64. Titre : *Joie*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1957  
Médium : gouache sur carton  
Dimensions : H. 27,8 x L. 26,3 cm  
Numéro d'accession : 2004.341

65. Titre : *Éclat de joie*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1955  
Médium : gouache sur carton  
Dimensions : H. 22,2 x L. 29,5 cm  
Numéro d'accession : 2004.337

66. Titre : *Construction*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1955  
Médium : gouache sur papier  
Dimensions : H. 22,2 x L. 30,5 cm  
Numéro d'accession : 2004.338

67. Titre : *L'orage*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1954  
Médium : caséine sur papier  
Dimensions : H. 17,6 x L. 25,4 cm  
Numéro d'accession : 2004.335

68. Titre : *Une danse*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1957  
Médium : gouache sur papier  
Dimensions : H. 22,9 x L. 30,4 cm  
Numéro d'accession : 2004.339

69. Titre : *Jardin*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1951  
Médium : encre et caséine sur papier  
Dimensions : H. 10,7 x L. 9 cm  
Numéro d'accession : 2004.328

70. Titre : *Rêve*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1951  
Médium : encre et caséine sur papier  
Dimensions : H. 14 x L. 10,8 cm  
Numéro d'accession : 2004.329

71. Titre : *Les gitanes*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1951  
Médium : encre et caséine sur papier  
Dimensions : H. 13,9 x L. 23 cm  
Numéro d'accession : 2004.330

72. Titre : *s/t*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1953  
Médium : encre sur papier  
Dimensions : H. 9,8 x L. 10,6 cm  
Numéro d'accession : 2004.332

73. Titre : *s/t*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1957  
Médium : encre sur papier  
Dimensions : H. 29,6 x L. 22,6 cm ; H. 29,6 x L. 22,6 cm OU 29,5 x 22,6 cm ; 29,5 x 22,6 cm  
Numéro d'accession : 2004.342 ; 2004.343  
OU 2004.344 ; 2004.345

74. Titre : *s/t*  
Artiste : Rita Letendre  
Date : 1957  
Médium : encre sur papier  
Dimensions : H. 29,6 x L. 22,6 cm ; H. 29,6 x L. 22,6 cm OU 29,5 x 22,6 cm ; 29,5 x 22,6 cm  
Numéro d'accession : 2004.342 ; 2004.343  
OU 2004.344 ; 2004.34

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.2. Cartels allongés (13/13)

#### Musée national des beaux-arts du Québec. Cartels allongés (13/13)

##### 2.2. 1. Louis Belzile, s/t

Nettoyer le subconscient et se plier à la discipline de la conquête d'une expression abstraite [...]

J'ai éliminé le symbole-objet, mais j'exploite le symbole-émotion, à travers des textures, des plans.

Louis Belzile, 1961

##### 2.2.2. Paul-Émile Borduas, *Les pylônes de la porte*

Automatisme surrationnel : écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'à sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est portée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté : Lautréamont. Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit [...] Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.

Paul-Émile Borduas, 1948

##### 2.2.3. Jean Cartier, *Plat*

Quand vous n'avez pas de projet de décor précis, laissez-vous aller à contempler les objets qui vous entourent, particulièrement dans la nature, et adaptez telle forme qui vous aura plu à celle de votre modelage ou de votre vase.

Jean Cartier, 1954

##### 2.2.4. Ulysse Comtois, *Monarchie éventuelle*

Mon idéologie de l'art, c'est qu'il n'y a pas de catégories telles «art abstrait» ou «art figuratif». Ce ne sont pas des domaines naturellement en rupture. Au contraire, ils sont un seul domaine continu. C'est une question de degré, non d'espèces. Il y a des œuvres qui sont plus ou moins abstraites. C'est tout.

##### 2.2.5. Jean Dallaire, *Julie*

Ici, j'ai exprimé des espaces à trois dimensions en forme de graphisme chinois : le fond aérien de ces mobiles flottants les enveloppe [...] Ces écritures qui flottent contre une surface engendrent

des vides : ils prennent une vie par le contraste des couleurs et de la texture. J'aime jouer avec les espaces, j'aime les grandes surfaces.

Jean Dailaire, 1957

#### 2.2.6. Charles Daudelin, *Nature morte*

Je ne considère pas l'œuvre artistique comme une reproduction exacte de la nature ou comme une pure abstraction du cerveau de l'artiste. Ces deux conceptions sont fausses. Je crois que l'œuvre d'art est la représentation d'un objet tiré de la nature et auquel l'artiste ajoute sa personnalité.

Charles Daudelin, 1946

#### 2.2.7. Jacques De Tonnancour, *Nu*

J'en suis venu, assez tôt dans ma considération des choses, à penser que la peinture la plus figurative peut devenir avec le temps une pure abstraction, comme une peinture abstraite peut être porteuse d'une énorme charge de réalité [...] On se peint à travers un sujet comme on peut aussi le faire sans sujet. La seule question importante : a-t-on réussi à s'incarner dans son œuvre ou non?

Jacques de Tonnancour, 1999

#### 2.2.8. Marcelle Ferron, *Retour d'Italie no 2*

La parole ne peut pas tout dire de la peinture...Il y a des émotions qui sont intraduisibles [...]

Comme les sentiments, les tableaux sont aussi quelquefois contradictoires. Ce sont des lignes de tension...

Marcelle Ferron, 1985

#### 2.2.9. Suzanne Guité, *Le chercheur d'espace*

J'aime aller dans les montagnes chercher ces pierres qui ont une beauté intrinsèque. Je crois que la pierre a une vie, une conscience profonde comme la nôtre. [...] J'essaie de trouver dans ces pierres ce qu'elles ont accumulé au cours des âges. Ainsi, mes sculptures sont des concepts. Je pars d'une vision intérieure.

Suzanne Guité, 1972.

#### 2.2.10. Fernand Leduc, *L'alpiniste*

L'art abstrait renonce à l'optique traditionnelle de la représentation et abandonne définitivement les attributs illusoires de perspective, de profondeur, de mouvement, de pesanteur, d'éclairage, de volume, etc. Il développe une vision nouvelle où formes et couleurs s'édifient en qualités relationnelles dans un espace strictement pictural, respectant la surface du tableau. Toute illusion naturaliste disparaît au profit de structures plastiques. L'intensité du tableau résulte du dynamique plan-couleur. L'art abstrait tend à la vitalité absolue de la couleur et de la forme.

Fernand Leduc, 1959

#### 2.2.11. Guido Molinari, *Angle rouge*

Pour moi, la réalité plastique première réside de la structure, c'est-à-dire de la fonction dynamique résultant du rapport entre les éléments, couleurs et plan [...] la couleur et le plan se sauraient cependant être isolés dans leur abstractivité, mais doivent être utilisés et intégrés dans une nouvelle fonction symbolique, propre à l'élaboration d'un nouveau langage qui soit vraiment adéquat à l'expression de l'individu, soit celui de la peinture abstraite.

Guido Molinari, 1959

#### 2.2.12. Alfred Pellán, *Conciliabule*

Si l'on travaille avec des taches abstraites, il faut les humaniser, c'est de cette façon seulement qu'on peut atteindre une dimension universelle [...] Il faut que la peinture intègre le côté humain. Je crois que le vrai surréalisme est dans cette direction.

Alfred Pellán, 1969

#### 2.2.13. Armand Vaillancourt, *Sculpture II*

Pour exprimer l'époque, nous sentions que nous avions besoin d'un style intense, explosif, mystérieux et complètement nouveau. En quête de ce style, les jeunes artistes s'éloignaient de plus en plus du protocole de formes réalistes [...] De plus en plus, nous nous sommes tournés vers des formes abstraites et des couleurs spontanées pour exprimer les aspects intangibles de l'expérience, ces choses que l'on ressent ou connaît mais qu'on ne peut pas voir.

Armand Vaillancourt, 1964

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

#### 2.3.1. Paul-Émile Borduas, *Les pylônes de la porte*

26

**Paul-Émile Borduas**  
**Les Pylônes de la porte, 1949**  
 (1987.07)

Dans l'atmosphère ultraconservatrice qui régnait au Québec au début des années 1940, Paul-Émile Borduas émerge comme le principal instigateur du changement. Influencé par le surréalisme d'André Breton, il n'exigeait rien de moins qu'une libération complète de la peinture et de l'acte créateur. Borduas était un enseignant charismatique, qui fut bientôt entouré d'un groupe de jeunes artistes enthousiastes, désireux d'explorer avec lui les dédales obscurs du subconscient. Leur technique s'inspirait librement de l'écriture automatique que pratiquaient les surréalistes français, ce qui valut à Borduas et à son groupe le nom d'« automatistes ».

*Les Pylônes de la porte* couronne plusieurs années d'un travail intense. Borduas cherchait alors à briser la domination de la raison pour atteindre ce qu'il appelait le surrationnel. Pour ce faire, il peignait sans idée préconçue, abandonnant son œil et sa main aux pulsions surgies de l'inconscient. Les formes et les couleurs devaient naître les unes des autres et s'agencer pour aboutir à une impression d'unité.

Ici, Borduas a peint le fond à larges coups de brosse. Ensuite, il a posé à la spatule les objets colorés qui s'avancent sur un champ bleu traversé d'un jet de vert acide. Ces objets, que l'artiste appelle des « lumières », s'amalgament en deux formes creusées d'interstices et flottant librement dans l'espace. Un monde aux formes inédites s'est créé sur la toile, un univers abstrait où l'on croirait voir un portail monumental protégeant un passage caché, une porte secrète d'où jaillit la lumière.

Borduas a peint *Les Pylônes de la porte* un an après le scandale provoqué par le *Refus global*, le manifeste désormais célèbre où le peintre et son groupe condamnaient le pouvoir répressif des autorités civiles et religieuses. Ayant perdu son emploi, l'artiste devait s'exiler peu après, mais le mouvement de libération créatrice qu'il avait amorcé avait atteint sa pleine force : l'art abstrait était maintenant bien ancré au Québec.

[303 mots, 1 min 54 s]

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

#### 2.3.2. Jean Dallaire, *Coq licorne*

23

**Jean  
Coq  
(1968.201)**

*licorne,*

**Dallaire  
1952**

Jean Dallaire était, à sa manière, un personnage plutôt fantasque. Son *Coq licorne* s'avance en conquérant, comme une réincarnation insolite du coq gaulois! Le volatile porte sa corne comme un éperon, son bec s'ouvre féroce sur des dents crochues, son plumage déverse les couleurs de l'arc-en-ciel. Derrière, une lune molle brille d'une lumière dérisoire.

Natif de l'Outaouais, Dallaire avait acquis une première manière assez originale à force de travailler en solitaire. Son rêve de découvrir l'art français s'est concrétisé en 1938 avec l'obtention d'une bourse de la province de Québec. À Paris, il se met au diapason des peintres modernes qu'il admire : André Lhote, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso, Salvador Dalí. Malheureusement, au printemps 1940, les Allemands entrent en France et Dallaire est interné dans le camp pour ressortissants ennemis de Saint-Denis. Il est libéré en 1945 et revient presque immédiatement au Canada. Puis, pendant six ans, il se consacre à l'enseignement à l'École des beaux-arts de Québec. Mais ses yeux restent tournés vers la France et, en 1958, il y retourne pour se fixer définitivement en Provence.

Dès son premier séjour en France, Dallaire a affirmé son intérêt pour une figuration fortement stylisée. Ici, comme dans la meilleure partie de son œuvre, nous retrouvons les juxtapositions incongrues et les métamorphoses caractéristiques du surréalisme. Répondant aux états d'âme de l'artiste, ses œuvres oscillent entre un ludique serein et un macabre douloureux.

Animal fétiche du Musée depuis que le tableau y est entré, le *Coq licorne* est à la fois raffiné, séduisant, rebelle et bagarreur. Ces qualités me rappellent justement quelques-unes des personnalités fortes qui ont contribué à bâtir la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, affirmant sa présence et son rayonnement au pays comme à l'étranger.

[289 mots, 1 min 48 s]

## 2. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

### 2.3.3. Julien Hébert, *Chaise de jardin* «Contour»

24

Julien Chaise (1994.169)	de	jardin	« Contour », 1951	Hébert
-----------------------------	----	--------	-------------------	--------

Les recherches sur la figuration et sur l'abstraction ont entraîné une remise en question profonde de ce qu'est l'art. Écartant tous les artifices qui leur servaient à représenter la réalité extérieure, les peintres et les sculpteurs explorent désormais les fondements de la forme et de la couleur. Il va sans dire que des recherches parallèles animent le milieu des architectes et des designers. Là, c'est l'ornementation inspirée des styles du passé qui est prise à partie. Dans la foulée de l'école allemande du Bauhaus, les créateurs affirment explicitement la fonction de l'objet et se servent des qualités propres aux matériaux utilisés pour en déterminer l'ornementation. Par l'extrême simplicité de ses formes, la *Chaise de jardin «Contour»* de Julien Hébert appartient à la même esthétique que la peinture abstraite d'un Claude Tounignant.

Julien Hébert était d'ailleurs sculpteur avant de devenir ce que l'on appellera plus tard un *designer*. Il a étudié à l'École des beaux-arts de Montréal, puis à l'atelier d'Ossip Zadkine à Paris. Il a créé sa chaise longue en l'imaginant dans l'espace, comme une sculpture abstraite. Fait particulier, Hébert était aussi titulaire d'une licence en philosophie de l'Université de Montréal. Il a affirmé, à cet égard, que sa formation de sculpteur lui permettait d'appréhender la forme, le sensuel, alors que la philosophie apportait le rationnel. C'était de toute évidence une combinaison gagnante, comme en témoignent ses réalisations les plus marquantes, dont les chaises de jardin à tubulure d'aluminium, le logo de l'Exposition universelle de Montréal de 1967 et celui du cégep du Vieux-Montréal. Cela dit, c'est par l'enseignement du design industriel que Julien Hébert a le plus contribué au développement de cette discipline au Québec.

[279 mots, 1 min 36 s]

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

#### 2.3.4. Alfred Pellán, *Conciliabule*

21

**Alfred Pellán**  
***Conciliabule*, vraisemblablement 1945**  
**(1985.03)**

Avec la guerre qui suit de près la dépression des années 1930, le milieu culturel québécois traverse une période de conservatisme rigide. Les institutions culturelles, surveillées de près par un clergé bien intentionné mais contrôlant, apparaissent désespérément retardataires aux yeux des jeunes créateurs.

Regardez *Conciliabule*, une femme nue qui nous observe de ses yeux démultipliés, exposant sa chair ample et ses seins rebondis. Avec ce tableau, Alfred Pellán vient de faire éclater les carcans qu'une société bien-pensante tentait de lui imposer!

Vus simultanément de profil et de face, les yeux, le nez, la bouche, tous les membres de la femme se décomposent pour se chevaucher sur la toile. Derrière la grande chaise droite, une fenêtre s'ouvre sur un soleil radieux. En bas, quatre têtes épient la scène d'un regard torve. Pellán joue. Il transforme la réalité avec l'imagination d'un enfant, il nous plonge en plein théâtre. Facile, direz-vous, de faire une analyse sérieuse de *Conciliabule* en démontrant sa dette envers Picasso et le cubisme, ou envers le surréalisme? Soit, mais il me semble encore plus important de reconnaître la fraîcheur du tableau ainsi que son pouvoir toujours aussi intense d'intriguer et d'amuser.

Vivement colorées et enjouées, les œuvres de Pellán reflètent l'esthétique de Paris, où le peintre a vécu pendant une quinzaine d'années avant la guerre. À son retour à Québec, puis à Montréal, en 1940, sa peinture a enivré les jeunes artistes de couleurs et de passion. Elle a suscité un mouvement de réaction qui a renouvelé de fond en comble le vocabulaire de la figuration. En 1948, une quinzaine de peintres et de sculpteurs se joignaient à Pellán pour signer *Prisme d'yeux*, un manifeste où ils affirmaient l'autonomie de l'art, libéré de toute ingérence littéraire, politique ou philosophique.

[291 mots, 1 min 44 s]



## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

#### 2.3.5. Robert Roussil, *Mère et enfant*

22

**Robert Roussil**  
***Mère et enfant*, 1953**  
**(1989.06)**

À la fin des années 1940 et au début des années 1950, une forte volonté de changement bouleverse le milieu artistique. Les tenants de la tradition, de la figuration renouvelée ou de l'abstraction s'affrontent à coups de manifestes ou de prises de position obstinées. La presse écrite se fait l'écho de ces débats virulents.

Dans cette arène dominée par des intellectuels, Robert Roussil s'amène comme un bagarreur que rien n'effraie. Il a été ouvrier puis soldat avant de devenir sculpteur. Il ne mâche pas ses mots ni ne cache son intérêt pour le communisme.

Ses premières sculptures en bois provoquent le scandale. La nudité et surtout le sexe exposé du père de sa *Famille* de 1949 choquent les bourgeois bien-pensants et soulèvent la colère des autorités. Mais rien n'arrête Roussil qui continue de promouvoir un art de franchise et de liberté.

Le sculpteur poursuit dans la même foulée quand il crée *Mère et enfant*, en 1953. Les deux personnages sont nus. Par souci d'expression, l'artiste a simplifié les détails en même temps qu'il amplifiait les formes et le mouvement. La mère porte l'enfant dans sa main comme si elle le projetait vers le futur, vers sa destinée. Il s'agit bien sûr d'une vision très masculine d'une maternité à saveur plutôt érotique. En effet, le corps allongé et le geste de la femme l'apparentent bien plus à une baigneuse qu'à une mère.

En 1956, Robert Roussil quittait le Québec pour s'établir en France. Avec les artistes de sa génération qui, comme lui, ont choisi de s'exiler, il a contribué à rétablir les contacts internationaux perdus pendant la guerre. Ce faisant, il a préparé le terrain au climat d'ouverture et de créativité qui a permis la Révolution tranquille des années 1960.

[289 mots, 1 min 42 s]

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.3. Récit de l'audio-guide (6/6)

#### 2.3.6. Claude Tousignant, *L'intrusion*

25

**Claude**  
***L'intrusion*,**  
**(2000.52)**

**Tousignant**  
**1956**

Au milieu des années 1950, quelques peintres de Montréal se regroupent sous le nom de « Plasticiens ». Héritiers de Piet Mondrian, ils rejettent toute forme de figuration et proposent une expérimentation rigoureuse des fondements de la peinture à partir des éléments plastiques que sont le plan, la forme et la couleur. L'art abstrait prend alors un caractère géométrique aux formes épurées à l'extrême.

Voyez *L'intrusion*. Bien des visiteurs s'avouent incapables de voir une œuvre d'art dans ce carré rouge et blanc. Et ceux qui disent pouvoir en faire autant auraient-ils vraiment eu l'audace, en 1956, d'aller à l'encontre de tout ce qui était acceptable pour créer une peinture aussi dynamique au moyen de seulement deux couleurs?

Claude Tousignant n'avait rien d'un fumiste, au contraire. Des études approfondies à Montréal et à Paris, de 1948 à 1954, lui avaient apporté de solides connaissances artistiques. Comme Mondrian, Tousignant voulait, et je le cite, « détruire la figuration ainsi que sa subjectivité psychologique dans le but d'en arriver à instaurer les données dynamiques fondamentales de l'abstraction ».

En 1956, Tousignant amorçait une expérimentation exigeante qu'il allait poursuivre pendant toute sa carrière. Ici, il a utilisé une peinture commerciale pour automobile à cause de sa densité et de son séchage rapide. Il a pris du ruban-cache pour s'assurer des lignes parfaitement droites et éliminer toute trace de hasard ou d'accident – une technique maintenant appelée *hard-edge*. Il ne reste sur la toile qu'un carré rouge qui fait intrusion, suivant la diagonale, dans un plan blanc. C'est précisément de la relation étroite entre ces deux couleurs que naît le dynamisme de l'œuvre.

[268 mots, 1 min 38 s]

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.1. Bulletin : *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* (p. 1)

##### BULLETIN

##### Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960

##### Illustrations

Alfred Pellán, *Conciabule*, vers 1945, huile sur toile, 208 x 167,5 cm (85.03)  
 Paul-Émile Borduas, *Tropique*, 1955, huile sur toile, 147 x 115,5 cm (2000.225)

Cette exposition permanente s'inscrit en continuité chronologique avec *Tradition et modernité au Québec* inaugurée en décembre dernier. Le terrain préparé par la génération d'artistes progressistes au cours des années vingt, trente et au début des années quarante, dont les exemples d'art vivant terminent le parcours de la salle 7, devient, dans cette présentation en salle 2, le lieu privilégié où se joue une autre étape cruciale de l'art moderne au Québec, cette fois-ci autour de deux pôles majeurs de l'expression plastique au XX<sup>e</sup> siècle : la figuration et l'abstraction.

Entre 1940 et 1960, l'influence du cubisme, du primitivisme et du surréalisme renouvelle le vocabulaire de l'art figuratif de nos artistes (Louis Archambault, Jean Dallaire, Charles Daudelin et Alfred Pellán). Au même moment, les automatistes puis les plasticiens explorent les nouveaux territoires de l'abstraction. Les options des uns et des autres se cristalliseront dans des regroupements et dans des manifestes théoriques (*Prisme d'yeux*, *Refus Global*, *Manifeste des Plasticiens*, *Art Abstrait*) qui sont vite reconnus comme les fondements de l'histoire de l'art québécois moderne. L'exposition témoigne de ces grands courants esthétiques de la figuration et de l'abstraction. Elle aborde aussi les expressions qui se situent à la frontière des deux pôles, celles qui évoquent encore la réalité à partir de laquelle l'artiste a « abstrait » la forme par exemple, et celles qui relèvent de la construction purement abstraite. La présentation fait place également à l'objet d'art décoratif et à l'objet manufacturé qui s'inscrivent, de même, au cœur du propos par la place que l'artiste donne à l'intervention du hasard ou aux constructions de lignes et de volumes liées à un rationalisme formel.

Dans une mise en espace audacieuse qui multiplie les rencontres et les points de vue, l'exposition présente les œuvres phares de nos collections, avec plus de quatre-vingts témoignages en peinture, sculpture, dessin, art décoratif et design. Parce que les années quarante et cinquante sont aussi le lieu d'une prise de parole sans précédent des artistes et parce qu'elles accueillent leurs revendications animées par le désir de participer à la grande aventure de l'art international, la

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.1. Bulletin : *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* (p. 2)

présentation donne la parole aux protagonistes. De nombreux propos d'artistes accompagnent leurs œuvres et viennent préciser leurs démarches esthétiques.

*Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* invite le public à découvrir ou à redécouvrir la période effervescente de ces deux décennies au Québec. Vue sous l'angle des polarités de la figuration et de l'abstraction, cette étape cruciale de l'art moderne se révèle dans toute l'étendue et la richesse de ses propositions esthétiques.

Michèle Grandbois

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.2. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 1 : description du projet.*

##### *FIGURATION ET ABSTRACTION AU QUÉBEC, 1940-1960*

##### DESCRIPTION DU PROJET

*Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* est l'une des sept expositions du redéploiement des collections, vaste opération que le Musée du Québec amorçait en 1999 et qui se terminera en 2002. Programmée jusqu'en 2005, l'exposition invite le public québécois, canadien et étranger à découvrir ou à redécouvrir la période effervescente des décennies 1940 et 1950 au Québec, une étape cruciale de l'art moderne qui se joue, dans notre présentation, autour de deux pôles majeurs de l'expression plastique au XX<sup>e</sup> siècle : la figuration et l'abstraction.

De 1940 à 1960, la figuration renouvelée par le cubisme et le surréalisme conjugée à l'appropriation du langage abstrait par nos artistes engendre une nouvelle dynamique qui avive le milieu de l'art. Les options des uns et des autres se cristallisent dans des regroupements et dans des manifestes théoriques qui sont rapidement reconnus comme fondements à l'histoire de l'art québécois et canadien moderne.

Qu'entend-t-on en 1940 au Québec par une œuvre figurative? Comment les artistes en sont-ils arrivés à développer les formes abstraites et à en faire reconnaître la légitimité en l'espace de quelques années au cours des années 1950? Quels sont les principaux défenseurs de la figuration et de l'abstraction. Au nom de qui et de quoi se sont-ils exprimés dans le contexte des années 1940 et 1950 au Québec? Voilà les questions que pose cette exposition auxquelles nous donnons une réponse par l'entremise d'œuvres éloquentes, judicieusement sélectionnées, et par le témoignage des artistes.

Dans une mise en espace audacieuse qui multiplie les rencontres et les points de vue, l'exposition présente les œuvres phares des collections permanentes du Musée du Québec avec plus de quatre-vingts témoignages en peinture, sculpture, dessin, photographie, art décoratif et design. Parce que cette période est le lieu d'une prise de parole sans précédent des artistes et parce qu'elle accueille leurs revendications animées par le désir de participer à la grande aventure de l'art international, notre présentation donne la parole aux protagonistes : critiques et historiens de l'art cèdent donc ici la place à cette source première qu'est la voix de l'artiste et que le public est à même d'apprécier au moyen de déclarations qui informent sur leurs démarches artistiques.

En plus de faire valoir une approche décloisonnée et humaniste, l'équipe qui a préparé l'exposition *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* a continuellement eu le souci de rapprocher le public d'une œuvre qui, parce qu'elle lui renvoie une image éloignée de la réalité concrète et quotidienne, peut lui paraître inaccessible. Nous estimons avoir relevé le défi que pose la clarté du discours théorique et plastique en arrimant les qualités d'occupation spatiale, de voisinage des œuvres, de mise en lumière et de présentation graphique au propos de l'exposition.

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.3. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable (p. 1)

##### 1. Une intégration réussie dans l'ensemble du redéploiement des collections

Présentée dans la salle 2 du pavillon Gérard-Morisset, *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* fait face à la salle 3 consacrée à l'œuvre de Jean-Paul Riopelle. Lorsqu'il quitte la salle 2, dans laquelle le visiteur aura pris connaissance des grands enjeux de l'art moderne pendant les deux décennies que sont les années 1940 et 1950, et qu'il aura saisi le contexte général dans lequel les artistes ont œuvré, – dont Riopelle représenté par un tableau - (Ill. 1), il sera en mesure de parfaire ses connaissances en explorant plus avant, en salle 3, l'œuvre majeure de l'un des plus grands représentants de notre modernité canadienne (Ill. 2)

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le cadre chronologique de *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960* s'offre comme suite logique à l'exposition située à l'étage supérieur du pavillon Gérard-Morisset, en salle 7, *Tradition et modernité au Québec* laquelle couvre le développement de l'art moderne canadien entre 1880 et 1940.

##### 2. Des œuvres incontournables

Nous avons sélectionné avec soin les quelque 80 œuvres qui sont réunies dans l'exposition. Tout en illustrant la contribution magistrale des artistes, ces œuvres témoignent des grands moments de l'histoire de l'art moderne canadien et québécois (Ill. 3). Parmi ces œuvres « phares », plusieurs ont été primées lors des Concours artistiques de la province de Québec, tenus entre 1945 et 1960. C'est le cas de *Tête en forme de Naja* de Louis Archambault et *Partie de balle* d'Anne Kahane en sculpture; *Lampe* de Jean-Paul Mousseau, *Âme Fleur* de Micheline Beauchemin et *Plat* de Jean Cartier, en arts décoratifs; *Crâne à plumes* de Paterson, en peinture. Des œuvres majeures ont fait aussi l'objet d'acquisitions récentes, notamment *Tropique* de Paul-Émile Borduas, *Intrusion* de Claude Tousignant et *Hommage à Giorgio Bruno* de Pierre Gauvreau dont la restauration a mis au jour une palette chromatique très vive. L'exposition est également l'occasion de présenter pour une première fois en salle permanente l'exceptionnel document que constitue la *Maquette du « Refus global »* réalisé en 1948 par Maurice Perron. Enfin, pour combler certaines lacunes de la collection, nous avons fait appel à la générosité des artistes et collectionneurs. C'est ainsi que nous avons obtenu de Guido Molinari, notamment, un prêt de cinq ans pour son incontournable *Angle Rouge* de 1955.

##### 3. Une approche humaniste doublée d'une approche décloisonnée

Pour préparer l'exposition, nous avons mis en commun les recherches d'ordre historique, théorique et esthétique afin qu'elles nous guident dans le choix des œuvres et leur mise en valeur, de même que dans l'orientation didactique que nous allions donner à ce rassemblement. Il est vite apparu que la recherche menée du côté des sources primaires, c'est-à-dire des propos d'artistes et de leurs prises de position, devait être privilégiée afin de rendre accessible au plus grand nombre le discours esthétique qui, à certains égards peut paraître rébarbatif. À l'entrée de la

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.3. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable (p. 2)

salle, deux textes introduisent les pôles de la figuration et de l'abstraction (Ill. 4 et 5). Les autres textes laissent la parole aux artistes dont les œuvres sont exposées.

Pour cerner plus justement le foisonnement de créativité qui caractérise les décennies 1940 et 1950, nous avons puisé dans les collections de peinture, sculpture, dessin, estampe, photographie, art décoratif et design, les témoignages qui nous semblaient les plus significatifs.

#### 4. Un concept innovateur

Courtes mais intenses sur le plan de la création, les deux décennies offrent à voir un foisonnement de propositions esthétiques que nous avons ordonnées dans l'exposition autour des pôles de la figuration et de l'abstraction. Soucieux de transmettre les notions de simultanéité, de confrontation et de complémentarité qui animent la réalité de la production pendant ces vingt années, nous avons conçu une mise en espace binaire : à gauche, les œuvres figuratives, à droite, les œuvres abstraites; au centre, elles sont traversées par un cortège de sculptures où se succèdent les deux tendances (Ill. 3). Les nombreuses percées de l'espace qui rythment le parcours permettent au visiteur d'avoir accès aux œuvres abstraites lorsqu'il se trouve du côté de la figuration et inversement, ce qui favorise la multiplication des rencontres esthétiques (Ill. 6, 7 et 8).

#### 5. Un traitement spatial, un mobilier et un éclairage soignés

La traduction visuelle du concept de l'exposition privilégie une articulation spatiale binaire que nous avons voulue ouverte et souple. Pour y parvenir, nous avons conçu un axe central, sorte de pont sur lequel défilent des sculptures figuratives et abstraites et auquel sont greffées les cimaises (Ill. 9). Dès l'entrée, un premier impact visuel est créé par cet alignement de sculptures qui se présente en perspective double, soit en élévation et en profondeur. La plate-forme de l'axe central est recouverte dans sa partie supérieure par un plafond suspendu qui projette un éclairage dirigé sur les sculptures (Ill. 10, 11 et 12). Cet éclairage crée un effet de perspective auquel participe la *Lampe* de Jean-Paul Mousseau (Ill. 13), incitant le visiteur à franchir l'espace qui le mènera à l'autre extrémité de l'exposition, en direction de l'alcôve où sont réunies les œuvres sur papier.

Tout au long de son parcours qui l'entraîne devant les peintures, les sculptures, les objets d'art décoratif et de design qui sont distribués sur les cimaises, les murs, les socles et dans les vitrines, le visiteur est invité à étendre sa vision à la section opposée (Ill. 14 et 15).

Pour marquer la différence de registre avec les murs et cimaises de couleur claire de la salle d'exposition, les murs du fond et de l'alcôve sont peints en gris. Ce sont des écrans autonomes qui accueillent, d'une part, une présentation de type formel et, d'autre part, une présentation d'œuvres sur papier. Ainsi, sur les murs gris du fond de la salle, le visiteur peut apprécier, dans une démonstration très formelle, la rencontre inusitée de la sculpture, du mobilier et de la peinture. L'accrochage de la *Chaise jardin « contour »* de Julien Hébert de même que celui du *Fauteuil* d'Henri

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.3. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Annexe 2 : une réalisation remarquable* (p. 3)

Beaulac au même titre que la peinture *Coq licorne* de Jean Dallaire a de quoi étonner (Ill. 16 et 17). Mais rapidement, le visiteur comprend que, dans l'exposition, les qualités formelles de ces objets utilitaires ont supplanté leur caractère fonctionnel. Enfin, pour satisfaire aux contraintes muséologiques, le petit espace réservé aux documents, photographies et dessins est muni d'un détecteur de mouvement qui actionne automatiquement l'éclairage de l'alcôve quand un visiteur y pénètre (Ill. 18). La sélection des œuvres sur papier qui développe présentement le thème de l'abstraction sera renouvelée annuellement. Dès l'an prochain, ce petit rassemblement fera place à des œuvres figuratives.

#### 6. Un support graphique efficace

Le graphisme participe pleinement aux objectifs de clarté et d'accessibilité visés par l'exposition. Chacune des sections consacrées aux œuvres figuratives et aux œuvres abstraites est introduite par le titre de l'exposition, un texte de présentation et une œuvre. Les titres sont inscrits à la rencontre de deux parois de murs. Ils mettent en valeur la section dans laquelle se situe le visiteur par un subtil jeu de couleurs et de formats des caractères (Ill. 19). On retrouve un jeu typographique semblable dans les étiquettes des œuvres où le nom de l'artiste en couleurs rouge insiste sur la vision humaniste que nous privilégions, vision qui a aussi orienté notre choix pour la citation de l'artiste d'une fonte typographique cursive (ill. 20).

\*\*\*

#### L'ÉQUIPE DE RÉALISATION

SOUS LA DIRECTION DE : Yves Lacasse, directeur des collections

COMMISSARIAT ET RÉDACTION DES TEXTES: Michèle Grandbois, conservatrice de l'art moderne, appuyée par Paul Bourassa, conservateur des arts décoratifs et du design

RECHERCHE : Anne Bénichou

DESIGN : Denis Allison, chef designer

GRAPHISME : Paquebot Design, Québec



## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.4. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Texte dans l'exposition : introduction (p. 1)

##### **Figuration**

La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) précipite le retour au pays du Québécois Alfred Pellán qui vit et peint à Paris depuis une quinzaine d'années. Ses œuvres, présentées à Québec puis à Montréal à l'été et à l'automne 1940, ont un effet stimulant sur nos artistes qui tentent depuis plusieurs années d'éveiller le milieu très conservateur de l'art aux avant-gardes modernes.

Après la guerre, les créateurs québécois multiplient leurs séjours en Europe. Dans la foulée de Pellán, ils réinventent le vocabulaire de la figuration en puisant dans les esthétiques du fauvisme, du cubisme, du surréalisme onirique et du primitivisme. Réunis temporairement autour du manifeste *Prisme d'Yeux*, publié en 1948, quinze artistes déclarent leur allégeance à la diversité des tendances esthétiques modernes et affirment l'autonomie de l'art, libéré de toute ingérence littéraire, politique, philosophique, ou autre, pouvant compromettre sa pureté.

Les œuvres présentées ici montrent à quel point le langage plastique de la figuration s'est enrichi à la suite des contacts que nos artistes ont eus avec les courants modernes de l'école de Paris. Tout au long des années quarante et cinquante, les peintres, sculpteurs, photographes, lissiers, céramistes, graphistes et décorateurs ensembliers explorent ces nouveaux territoires qui repoussent les limites de l'expression figurative du côté de l'abstraction. Le pouvoir d'évocation de l'œuvre l'emporte alors sur celui de la représentation.

##### **Figuration**

World War II (1939-1945) hastened the homecoming of Quebec painter Alfred Pellán, who had been living in Paris for about fifteen years. His works, shown first in Quebec City in the summer of 1940, then in Montreal in the fall, galvanized Quebec artists, who for years had been striving to awaken the conservative art milieu to the Modern avant-garde.

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.4. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Texte dans l'exposition : introduction (p. 2)

After the War, Quebec creators flocked to Europe. Taking inspiration from Pellan, they drew on the aesthetics of Fauvism, Cubism, Surrealism and Primitivism to reinvent the figurative vocabulary. Briefly united behind the 1948 *Prisme d'Yeux* manifesto, fifteen artists pledged allegiance to the diversity of modern aesthetic trends and affirmed the autonomy of art, freed from all interference – literary, political, philosophical or other – apt to compromise its purity.

The works presented here illustrate the extent to which the plastic language of figuration was enriched as a result of Quebec artists coming into contact with the modern currents of the Paris school. Throughout the 1940s and 1950s, painters, sculptors, photographers, weavers, ceramists, graphic artists and interior decorators explored these new territories, which force the boundaries of figurative expression towards abstraction. The evocative power of the work was to become more important than the power of representation.

#### **Abstraction**

Il est convenu de parler d'abstraction à propos de toute forme d'art qui ne contient pas l'image du monde extérieur et qui propose plutôt d'élaborer un langage autonome que beaucoup comparent à la musique. Au début des années trente, l'art abstrait est introduit à Montréal de manière isolée par Fritz Brandtner, un artiste d'origine allemande qui connaissait les esthétiques d'avant-garde diffusées par l'école du Bauhaus.

En 1942, Paul-Émile Borduas pratique l'écriture automatique en peinture, une technique surréaliste qui capte les images de l'inconscient et qui entraîne l'art sur le terrain de l'abstraction. Artiste engagé, Borduas défend également un projet social et politique dont le point culminant est la publication du manifeste *Refus global* qu'il signe avec quinze autres artistes en 1948. En exil aux États-Unis entre 1953 et 1955, Borduas s'imprègne de l'art abstrait américain et tisse des liens que la génération suivante entretiendra très activement.

## 2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec

### 2.4. Documents internes

#### 2.4.4. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Texte dans l'exposition : introduction (p. 3)

Au cours des années cinquante, plusieurs artistes redécouvrent les thèses néo-plasticistes que le peintre néerlandais Mondrian avait fait valoir trente ans plus tôt. Ainsi, Rodolphe de Repentigny (Jauran) rédige en 1955 le manifeste des Plasticiens dans lequel, avec ses trois cosignataires, il déclare s'intéresser avant tout aux faits plastiques (ton, texture, formes, lignes) et aux rapports qu'ils entretiennent entre eux. Cette affirmation d'un langage autoréférentiel se cristallise à la fin de la décennie dans les recherches du second groupe des Plasticiens à la démarche plus radicale. En parallèle, des designers industriels et certains artistes développent un vocabulaire abstrait en vue de reconfigurer l'univers quotidien et l'espace public.

#### **Abstraction**

As a general rule, "abstraction" is used to describe all forms of art that do not contain an image of the exterior world, proposing instead the development of an autonomous language often compared to music. Abstract art made a modest appearance in Montreal in the early 1930s with Fritz Brandtner, an artist of German origin familiar with the avant-garde aesthetics of the Bauhaus school.

In 1942, Paul-Émile Borduas began applying automatic writing in painting, a Surrealist technique that captures images from the subconscious mind and draws art onto the terrain of abstraction. A committed artist, he was also the advocate of a social and political project that culminated in 1948 with the publication of the *Refus global* manifesto, which he signed with fifteen other artists. Living in exile in the United States from 1953 to 1955, Borduas immersed himself in American abstraction and forged relationships that endured into the next generation.

During the 1950s, a number of artists rediscovered the theses of Neo-Plasticism promoted thirty years earlier by Dutch painter Piet Mondrian. In 1955, Rodolphe de Repentigny (Jauran) and three co-signatories issued the Plasticists manifesto, proclaiming the primacy of plastic phenomena (tone, texture, forms, lines and unity of the work) and their interrelationships. At the

**2. Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960, Musée national des beaux-arts du Québec****2.4. Documents internes****2.4.4. *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Texte dans l'exposition :  
introduction (p. 4)**

end of the decade, his affirmation of a self-referential language found concrete form in the research of a second, more radical Plastician group. Concurrently, various industrial designers and certain artists were developing an abstract vocabulary aimed at reconfiguring everyday environments and public spaces.

## ANNEXE 3

---

### 3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal

#### 3.1. Sélection d'œuvres

Accrochage datant du 5 juillet 2006

Nombre d'œuvres : 76

#### Abréviations :

/p = sur papier

a/t=acrylique sur toile

H. = hauteur

h/t=huile sur toile

L. = largeur

n/b =noir et blanc

o/p = œuvre sur papier

P. = profondeur

s/t = sans titre

v. = vers

\* Une date singulière indique à la fois celle du début et celle de la fin de production de l'œuvre.

#### Salle Nahum Gelber Family

1. Titre : (*Étapes*) décembre

Artiste : Charles Gagnon

Pays : Canada (Montréal – Montréal)

Date : 1968-69

Médium : h/t

Dimensions : H. 203,2 x L. 274,2 cm

Numéro d'accession : 1969.1623

2. Titre : *Rouge en liesse*

Artiste : Jean McEwen

Pays : Canada (Montréal – Montréal)

Date : 1963

Médium : h/t

Dimensions : H. 277,5 x L. 493,5 cm

Numéro d'accession : 74.1999.1-5

3. Titre : *Profondeur marine*

Artiste : Jack Bush

Pays : Canada (Toronto-Toronto)

Date : 1965

Médium : h/t

Dimensions : H. 223,4 x L. 145 cm

Numéro d'accession : 1990.27

4. Titre : *Hommage au carré, saturation*

Artiste : Josef Albers

Pays : Allemagne (Bottrop)-États-Unis (Connecticut)

Date : 1967

Médium : huile sur panneau de fibres

Dimensions : H. 121,9 x L. 121,9 cm

Numéro d'accession : 1969.1617

5. Titre : *s/t*

Artiste : Sam Francis

Pays : États-Unis (Californie)

Date : v. 1947

Médium : h/t

Dimensions : H. 101,7 x L. 76,2 cm

Numéro d'accession : 1984.19

6. Titre : *Plein été*

Artiste : Hans [Johann] (Georg Albert) Hofmann

Pays : États-Unis (New York)

Date : 1961

Médium : h/t

Dimensions : H. 152,4 x L. 132,1 cm

Numéro d'accession : 1963.1394

7. Titre : *Abstraction*

Artiste : Sam Francis

Pays : États-Unis (Californie)

Date : 1954

Médium : h/t

Dimensions : H. 197,8 x L. 185,7 cm

Numéro d'accession : 1961.1315

8. Titre : *Efforts d'une sphère*

Artiste : Max Bill

Pays : Suisse (Winterthur 1908) – Allemagne (Berlin 1994)

Date : 1966-67

Médium : granite

Dimensions : H. 60 x L. 60 x P. 90 cm

Numéro d'accession : 1969.1635

9. Titre : *Le 23 octobre*

Artiste : Ulysse Comtois

Pays : Canada (Grandby 1931 – Ste Madeleine 1999)

Date : 1969

Médium : aluminium et acier inoxydable

Dimensions : H. 101,7 x L. 76,2 x P. 76,2 cm

Numéro d'accession : 1969.1694

10. Titre : *Télésculpture 1960*

Artiste : Panayiotis Vassilakis Takis

Pays : Grèce (né Athènes 1925 -)

Date : 1960

Médium : acier, électroaimant, fer, fil de plastique

Dimensions : H. 31 x L. 53,5 x P. 53,5 cm

Numéro d'accession : 2006.201

11. Titre : *Doucement elle se retourna*

Artiste : Joe Fafard

Pays : Canada (né Ste-Marthe, Saskatchewan 1942)

Date : 1986-87 (repatiné en 1996)

Médium : bronze patiné, exemplaire d'artiste ( tirage prévu de 3 )

Dimensions : H. 113,5 x L. 117 x P. 51 cm

Numéro d'accession : 1997.23

12. Titre : *Bi-sériel vert-bleu*

Artiste : Guido Molinari

Pays : Canada (Montréal 1933 – Montréal 2004)

Date : 1967

Médium : a/t

Dimensions : H. 254 x L. 205,7 cm

Numéro d'accession : 1981.98

13. Titre : *Gong 96*

Artiste : Charles Tousignant

Pays : Canada (né Montréal 1932-)

Date : 1966

Médium : h/t

Dimensions : 244,9 cm (diamètre extérieur)

Numéro d'accession : 1995.27

**Salle Thomas O. Hecht Family**14. Titre : *Gravité*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Pays : Canada

Date : 1956

Médium : h/t

Dimensions : H. 300 x L. 200 cm

Numéro d'accession : 2005.134

15. Titre : *Hommage à Grey Owl*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Pays : Canada

Date : 1970

Médium : h/t

Dimensions : H. 299,5 x L. 400 cm

Numéro d'accession : 2001.184

16. Titre : *Vent Traversier*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Pays : Canada

Date : 1952

Médium : h/t

Dimensions : H. 200 x L. 300 cm

Numéro d'accession : 227.1992

17. Titre : *Vertige*

Artiste : Jean-Paul Riopelle

Pays : Canada

Date : 1962

Médium : h/t

Dimensions : H. 97 x L. 130 cm

Numéro d'accession : 2002.72

18. Titre : *Série Canada*

Artiste : Joan Mitchell

Pays : États-Unis (Chicago)-France (Paris)

Date : 1975

Médium : h/t  
 Dimensions : H. 162,3 x L. 130,5 cm  
 Numéro d'accession : 141.2005

19. Titre : *La famille*  
 Artiste : Robert Roussil  
 Pays : Canada (Montréal)  
 Date : 1949  
 Médium : épinette enduite de cire rouge  
 Dimensions : H. 318 x L. 74 x P. 66 cm  
 Numéro d'accession : 1990.37

### **Salle Marcel Elefant Family**

20. Titre : *Abstraction verte*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1941  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 25,7 x L. 35,7 cm  
 Numéro d'accession : 1980.5

21. Titre : *Madame Gagnon*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1941  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 48,2 x L. 43,2 cm  
 Numéro d'accession : 1972.23

22. Titre : *Nature morte (fruits et feuilles)*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1941  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 33 x L. 38,8 cm  
 Numéro d'accession : 1942.768

23. Titre : *Carnage à l'oiseau haut perché*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1943  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 73,8 x L. 52,5 cm  
 Numéro d'accession : 2004.163

24. Titre : « 8.47 » ou « Les carquois fleuris »  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1947

Médium : h/t  
 Dimensions : H. 81,2 x L. 108,7 cm  
 Numéro d'accession : 1962.1343

25. Titre : *Nonne et prêtre babyloniens*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1948  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 55,1 x L. 47,4 cm  
 Numéro d'accession : 1986.4

26. Titre : *Russie*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1961  
 Médium : noyer blanc  
 Dimensions : H. 32 x L. 10,1 x P. 8,2 cm  
 Numéro d'accession : 1984.22

27. Titre : *Cotillon en flammes*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1954  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 118 x L. 97 cm  
 Numéro d'accession : 1989.29

28. Titre : *Translucidité*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1955  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 63,5 x L. 101,6 cm  
 Numéro d'accession : 1976.29

29. Titre : *Jardin sous la neige*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1954  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 182,8 x L. 243,5 cm  
 Numéro d'accession : 1962.1331

30. Titre : *Composition 7*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1958? (1957-1960)  
 Médium : h/t

Dimensions : H. x L. cm  
 Numéro d'accension :

31. Titre : *Composition 11*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : v. 1957  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 59,8 x L. 73,2 cm  
 Numéro d'accension : 1990.38

32. Titre : *Composition 27*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : v. 1959  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 73 x L. 60 cm  
 Numéro d'accension : 1989.26

33. Titre : *Composition 56*  
 Pays : Canada  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 100 x L. 81 cm  
 Numéro d'accension : 1992.24

34. Titre : *Composition 45*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : v. 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 91,8 x L. 72,7 cm  
 Numéro d'accension : 1994.5

35. Titre : *Composition 40*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 130 x L. 97 cm  
 Numéro d'accension : 1989.27

36. Titre : *Composition 49*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1960  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 61 x L. 50 cm  
 Numéro d'accension : 1991.41

37. Titre : *Composition 36*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1959-60  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 116 x L. 89,4 cm  
 Numéro d'accension : 1989.56

38. Titre : *Composition 63*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : v. 1959  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 49,8 x L. 61 cm  
 Numéro d'accension : 1989.57

39. Titre : *Composition 69*  
 Pays : Canada  
 Date : 1960  
 Pays : Canada  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 61,5 x L. 50 cm  
 Numéro d'accension : 1994.3

40. Titre : *Composition 51*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1958-59  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 60 x L. 73 cm  
 Numéro d'accension : 1991.40

41. Titre : *Composition 59*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : ?1958  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 50 x L. 60,6 cm  
 Numéro d'accension : 1989.58

42. Titre : *Composition 44*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas  
 Pays : Canada  
 Date : 1959  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 92 x L. 73 cm  
 Numéro d'accension : 1994.4

43. Titre : *L'étoile noire*  
 Artiste : Paul-Émile Borduas



Pays : Canada  
 Date : 1957  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 162,5 x L. 129,5 cm  
 Numéro d'accèsion : 1960.1238

### **Salle Nahum Gelber Family**

44. Titre : *Quatre panneaux gris et quatre figures*

Artiste : Michael Snow  
 Pays : Canada (Toronto)  
 Date : 1963  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 52,5 x L. 201,8 cm  
 Numéro d'accèsion : 2005.97.1-4

45. Titre : *Noël Maison-Blanche*  
 Artiste : Erró (Gundmundur Gundmunsson)  
 Pays : Islande (né Olafsvik 1932)  
 Date : 1974  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 110,2 x L. 87 cm  
 Numéro d'accèsion : 2004.94

46. Titre : *Vénus de Montréal*  
 Artiste : Claudio Parmigianni  
 Pays : Italie (né Lussara)  
 Date : 1999  
 Médium : plâtre, papillon  
 Dimensions : H. 71,5 x L. 27,5 x P. 32 cm  
 Numéro d'accèsion : 2005.4.1-2

47. Titre : *En tête*  
 Artiste : Rachel Harrison  
 Pays : États-Unis (New York)  
 Date : 2005  
 Médium : plâtre, acrylique, caoutchouc, aluminium, plastique  
 Dimensions : H. 166 x L. 68 x P. 88 cm  
 Numéro d'accèsion : 2006.8.1-3

48. Titre : *Grosse paire de têtes (d'homme et de femme)*  
 Artiste : Stephan Balkenhol  
 Pays : Allemagne (né Fritzlar)  
 Date : 1990  
 Médium : bois peint  
 Dimensions : H. 220 cm  
 Numéro d'accèsion : 1991.8a-b

49. Titre : *Cathédrale céleste*  
 Artiste : Louise Nevelson  
 Pays : Ukraine (Kiev)-États-Unis (New York)  
 Date : 1966-73  
 Médium : bois peint  
 Dimensions : H. 241,4 x L. 199,8 x P. 40,7 cm  
 Numéro d'accèsion : 1977.42

50. Titre : *Dryden*  
 Artiste : Serge Lemoyne  
 Pays : Canada (Action Vale - Ste-Hyacinthe)  
 Date : 1975  
 Médium : a/t  
 Dimensions : H. 224 x L. 346 cm  
 Numéro d'accèsion : 2000.8.1-2

51. Titre : *Les collines Wildcat*  
 Artiste : Ivan Eyre  
 Pays : Canada (Tullymet, Saskatchewan)  
 Date : 1976  
 Médium : a/t  
 Dimensions : H. 142,2 x L. 304,8 cm  
 Numéro d'accèsion : 1976.38

52. Titre : *Action Painting II*  
 Artiste : Mark Tansey  
 Pays : États-Unis (San Jose)  
 Date : 1984  
 Médium : h/t  
 Dimensions : H. 193 x L. 279,4 cm  
 Numéro d'accèsion : 1984.18

53. Titre : *Un comité d'experts*  
 Artiste : Jean-Michel Basquiat  
 Pays : États-Unis (Brooklyn, N.Y.)  
 Date : 1982  
 Médium : acrylique et pastel à l'huile sur papier, marouflé sur toile  
 Dimensions : H. 152,5 x L. 152 cm  
 Numéro d'accèsion : 1990.29

54. Titre : *Marine*  
 Artiste : Jean-Michel Basquiat  
 Pays : États-Unis (Brooklyn, N.Y.)  
 Date : 1983  
 Médium : acrylique et pastel à l'huile sur papier, marouflé sur toile  
 Dimensions : H. 92,4 x L. 91,2 cm  
 Numéro d'accèsion : 1990.28

55. Titre : *Mariposa T.T.*  
 Artiste : Greg Curnoe  
 Pays : Canada (London)  
 Date : 1978-79  
 Médium : Sérigraphie sur plexiglas  
 Dimensions : H. 108,1 x L. 169,4 cm  
 Numéro d'accèsion : Gr.1984.8

56. Titre : *Éruption solaire*  
 Artiste : Paterson Ewen  
 Pays : Canada (Montréal - London)  
 Date : 1981  
 Médium : acrylique contreplaqué toupillé  
 Dimensions : H. 243,8 x L. 228,6 cm  
 Numéro d'accèsion : 1987.4

### **Appendices à l'exposition** **Hall**

57. Titre : *Granite bleu de Normandie*  
 Artiste : Ulrich Rückriem  
 Pays : Allemagne (né à Düsseldorf 1938)  
 Date : 1984  
 Médium : granite  
 Dimensions : H.230 x L. 475 x P. 50 cm  
 Numéro d'accèsion : 1989.13

58. Titre : *Jolie brunette aux iris*  
 Artiste : Tom Wesselmann  
 Pays : États-Unis (né Cincinnati 1931- New York 2004)  
 Date : 1988-2004  
 Médium : peinture émail/aluminium  
 Dimensions : H. 269,2 x L. 416,5 cm  
 Numéro d'accèsion : 175.2006

59. Titre : *s/t*  
 Artiste : Marcelle Ferron  
 Pays : Canada (Louiseville 1924-Montréal 2001)  
 Date : 1972  
 Médium : vitrail  
 Dimensions : H. 194 x L. 863,5 x P. 2,5 cm  
 Numéro d'accèsion : 1996.Dg.1a-e

60. Titre : *L'assemblée*  
 Artiste : Guy Pellerin  
 Pays : Canada (né à Sainte-Agathe-des-Monts 1954)  
 Date : 1990-91

Médium : acrylique/bois  
 Dimensions : Pas disponible  
 Numéro d'accèsion : 2001(1991).70.1-22

[exception à l'art contemporain exposé en permanence]

i. Titre : *Sentier*  
 Artiste : Giuseppe Penone  
 Pays : Italie  
 Date : 1983  
 Médium : bronze  
 Dimensions : H.180xL.400xP.45cm  
 Dimensions : H. 180 x L. 400 x P. 45 cm  
 Numéro d'accèsion : 1983.36

ii. Titre : *Grosse paire de têtes (d'homme et de femme)*  
 Artiste : Stephen Balkenhol  
 Pays : Allemagne  
 Date : 1990  
 Médium : bois peint  
 Dimensions : H. 220 cm  
 Numéro d'accèsion :

iii. Titre : *Le concierge est parti dîner*  
 Artiste : Jean-Pierre Gauthier  
 Pays : Canada (né Matane en 1965)  
 Date : 1998-2002  
 Médium : chariot d'entretien, savons liquides, eau, air, pompe d'aquarium, compresseur à air, réservoir à air, composants électriques.  
 Dimensions : Dimensions variables, durée du cycle: 3 minutes 15 secondes  
 Numéro d'accèsion : 2005.57

### **Salle Louise et Bernard Lamarre**

61. Titre : *L'invitation au voyage*  
 Artiste : Edmund Alleyn  
 Pays : Canada (Montréal . Né Québec 1931)  
 Date : 1989-90  
 Médium : huile et résine alkyde sur toile  
 Dimensions : H. 236,5 x L. 467,5 cm  
 Numéro d'accèsion : 1995.44

62. Titre : *Café Deutschland VIII*  
 Date : 1982  
 Médium : h/t

Artiste : Jörg Immendorff  
 Pays : Allemagne (né Bleckede 1945)  
 Dimensions : H. 282 x L. 400 cm  
 Numéro d'accession : 1985.2

63. Titre : *Le début de la chasse au lion*  
 Date : 1982  
 Médium : résine synthétique sur toile  
 Artiste : A. R. Penck (Ralph Winkler)  
 Pays : Allemagne (né Dresde 1939)  
 Dimensions : H. 290,2 x L. 500,4 cm  
 Numéro d'accession : 1995.8

64. Titre : *AB, Médiation*  
 Date : 1986  
 Médium : h/t  
 Artiste : Gerhard Richter  
 Pays : Allemagne (né Dresde 1932)  
 Dimensions : H. 320 x L. 400 cm  
 Numéro d'accession : 1987.8

65. Titre : *Mercenaires II*  
 Date : 1979  
 Médium : a/t  
 Artiste : Leon (Albert) Golub  
 Pays : États-Unis( b Chicago 1922; d New York 2004).  
 Dimensions : H. 305 x L. 366 cm  
 Numéro d'accession : 1983.1

66. Titre : *Bâche no 9*  
 Date : 1976  
 Médium : h/t  
 Artiste : Betty Goodwin  
 Pays : Canada (née Montréal 1923)  
 Dimensions : H. 366 x L. 361 cm  
 Numéro d'accession : 1990.10

[exception à l'art contemporain exposé en permanence]

iv. Titre : *Triple Igloo*  
 Date : 1984  
 Médium : aluminium, acier, verre cassé, serres et argile  
 Artiste : Mario Merz  
 Pays : Italie (né Milan 1925-mort Milan 2003)  
 Dimensions : H. 594 cm (diamètre extérieur)  
 Numéro d'accession : A 85 40 S

Collection Musée d'art contemporain de Montréal

#### Espace public

67. Titre : *Claudia*  
 Artiste : Joe Fafard  
 Pays : Canada ( né Ste-Marthe, Saskatchewan 1942 )  
 Date : 2003  
 Médium : bronze  
 Dimensions : H. x 274.32 x L. 106.68 x P. 121.92 cm  
 Numéro d'accession : 2003.31

68. Titre : *Grande tête totémique*  
 Artiste : Henry Moore (né Castleford, 1898; mort Perry Green, 1986).  
 Pays : Angleterre  
 Date : 1968  
 Médium : bronze  
 Dimensions : H. 247 x L. 132 x P. 129 cm  
 Numéro d'accession : 1969.1621

69. Titre : *Cœurs jumeaux de six pieds*  
 Artiste : Jim Dine  
 Pays : États-Unis (Né à Cincinnati en 1935)  
 Date : 1999  
 Médium : Bronze peint et patiné  
 Dimensions : H. 2,06 x L. 2,72 x P. 1,58 cm  
 Numéro d'accession : 2003.30

70. Titre : *Building VI*  
 Artiste : Anthony Gormley  
 Pays : Angleterre (né London, 1950)  
 Date : 2003  
 Médium : cubes d'acier inoxydable  
 Dimensions : H. 191 x L. 53 x P. 36 cm  
 Numéro d'accession : 2004.66

71. Titre : *s/t*  
 Artiste : Mimmo Paladino  
 Pays : Italie (né Paduli 1948)  
 Date : 2002  
 Médium : bronze  
 Dimensions : H. 265 x L. 100 x P. 80 cm  
 Numéro d'accession : 2004.53

72. Titre : *Fiesole*  
 Artiste : Sorel Etrog

Pays : Roumanie (Né à Lasi en 1933)  
 Date : 1965-67  
 Médium : bronze  
 Dimensions : H. 272.5 x L. 83 x P. 59 cm  
 Numéro d'accession : 1969.1627

Médium : bronze  
 Dimensions : H. 190 cm x L. 90 x P. 100 cm  
 Numéro d'accession : D 81 39 S 1

73. Titre : *Shlosha*  
 Artiste : Kosso Eloul  
 Pays : Russie (né à Mourum en 1920-mort  
 Toronto 1995)  
 Date : 1974  
 Médium : acier inoxydable 1/3  
 Dimensions : H. 119.5 x L. 307.3 x P. 142.2  
 cm  
 Numéro d'accession : 1976.37

74. Titre : *Hibou-Pelle*  
 Artiste : Jean-Paul Riopelle  
 Pays : Canada (né Montréal 1923-L'isle-aux-  
 grues 2002)  
 Date : 1969-70  
 Médium : bronze 4/4  
 Dimensions : H. 212 x L. 55 x P. 43 cm  
 Numéro d'accession : 1991.32

75. Titre : *Hommage au Tiers-Monde*  
 Artiste : Armand Vaillancourt  
 Pays : Canada (né)  
 Date : 1967  
 Médium : fonte, époxy, peinture  
 Dimensions : H. 61 x L. 167.2 x P. 152.5 cm  
 Numéro d'accession : 1983.14

76. Titre : *Equinoxe*  
 Artiste : Kosso Eloul  
 Pays : Russie (né à Mourum en 1920-mort  
 Toronto 1995)  
 Date : 1980-83  
 Médium : acier  
 Dimensions : H. 288 x L. 282 x P. 152 cm  
 Numéro d'accession : 2004.1

[exception à l'art contemporain exposé en  
 permanence]

v. Titre : *Jean D 'Aire*  
 Artiste : Auguste Rodin  
 Pays : France  
 Date : 1887 (fonte 1966)

### 3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal

#### 3.2. Cartels allongés (4/4)

##### 3.2.1. Jean-Paul Riopelle, *Hommage à Grey Owl*

Avec la série des hiboux, présentée à la Galerie Maeght en 1970, Riopelle renoue définitivement avec la figuration. A défaut d'être reconnaissable comme motif, le hibou se retrouve dans le titre de cet hommage à Grey Owl : référence à Grey Owl, Archibald Stansfield Belaney, aventurier-écrivain d'origine Anglaise parti vivre «à l'indienne», dans les forêts canadiennes. Richement illustrés, les livres de Grey Owl, tels que *Tales of an Empty Cabin* (Récits de la cabane abandonnée), décrivent un monde d'aventures peuplé de trappeurs, d'Indiens et d'animaux sauvages. Riopelle sera un lecteur assidu de Grey Owl, auquel il s'identifie très probablement. N'ont-ils pas le même animal totem, le hibou? Ne sont-ils pas tous deux «trappeurs»? Nombre d'auteurs ont ainsi qualifié Riopelle, à la suite de l'image, forgée par André Breton, du «trappeur Supérieur». Il est également possible que ce tableau, qui fut aussi intitulé *l'Étang*, soit la transposition d'une scène d'un livre. On est porté à voir, dans la forme hiéroglyphique au bas de l'œuvre, la représentation d'une cabane de bois rond auprès d'un étang, sous un grand arbre.

### **3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal**

#### **3.2. Cartels allongés (4/4)**

##### **3.2.2. Jean-Paul Riopelle, *Vent traversier***

Avec *Vent traversier*, Riopelle a trouvé sa voie. Il peint par Touches juxtaposées, quitte à déposer en un second temps des Fibrilles de peinture, parcourant de gauche à droite la toile Comme un vent léger de traverse. Ce genre de tableau le fera Connaître à New York – l'œuvre est dédiée à l'industriel et Collectionneur d'art Walter P. Chrysler Jr – et il est vrai qu'on y Retrouve certaines qualités de la peinture new-yorkaise, à commencer par le «all-over». Cette volonté de non-composition du tableau paraîtra presque étouffante à Goerges Duthuit, critique perspicace et intelligent. Parlant de ces premiers grands tableaux de Riopelle, il écrivait :

«Sa peinture est purement physique, ou plutôt, car la distinction est déjà trop forte, instinctive. Ses tableaux se composent, ou mieux, s'imposent comme la broussaille des sensations non encore différenciées, se tiennent mais non grâce à telle ou telle catégorie de la forme ; tournoient confusément autour et se propagent à partir de noyaux d'organisation primaire.»

**3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal****3.2. Cartels allongés (4/4)****3.2.3. Paul-Émile Borduas, *Composition 44***

En 2005, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Association des guides bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée témoigne sa reconnaissance envers chacun des membres de cette association en leur dédiant cette œuvre.

### 3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal

#### 3.2. Cartels allongés (4/4)

##### 3.2.4. Guy Pellerin, *L'assemblée*

[Cartel allongé]

Chacune des têtes de cette assemblée a été tirée par l'artiste d'une œuvre de la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal.

- 1 Frederick Leighton, *Tête de jeune femme*, vers 1865 (1914.1463)
- 2 Mary Filer, *Portrait du Dr Wilder Penfield*, 1954 (Dr.1955.102)
- 3 James Wilson Morrice, *Étude de personnage*, vers 1896 (1956.1149)
- 4 James Wilson Morrice, *Tête de jeune fille*, vers 1895 (1925.339)
- 5 Robert Harris, *Autoportrait*, 1916 (1919.67)
- 6 John Fox, *Le reflet*, 1957 (1958.1184)
- 7 Alfred Laliberté, *Jeune artiste*, vers 1930 (1984.47)
- 8 Henri Hébert, *Médaille de la Fondation Marie-Victorin*, 1944 (1984.N.3)
- 9 Prudence Heward, *Au théâtre*, 1928 (1964.1497)
- 10 Liliás Torrence Newton, *Portrait de Robert Mackay*, avant 1944 (1981.17)
- 11 Paul-Émile Borduas, *Gabrielle Borduas*, 1940 (1988.9)
- 12 Edmond Dyonnet, *Autoportrait*, 1940 (1941.731)
- 13 Henri Hébert, *Buste de Pauline*, 1911 ou 1916 (1984.28)
- 14 Louis-Philippe Hébert, *Autoportrait*, vers 1893 (1984.26)
- 15 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, *Tatiana*, 1908 (1982.26)
- 16 Ozias Leduc, *Madame Louise Lecours, née Higgins*, 1916 (1989.14)



[Plaque métallique]

GUY PELLERIN

L'assemblée

1990-1991

Cette œuvre a été réalisée dans le cadre  
de la politique d'intégration des arts à l'architecture  
du gouvernement du Québec.

**3. Art contemporain (depuis 1945), Musée des beaux-arts de Montréal**  
**3.3. Texte dans l'exposition : Introduction monographique : Paul-Émile Borduas**

Le nom de Paul-Émile Borduas est étroitement lié à l'apparition des idées artistiques modernes telles qu'elles se dessinent dans le climat politique et culturel du Québec des années quarante. Son influence de peintre et de maître à penser est associé à l'automatisme. Ce terme, qui renvoie au surréalisme et à la pratique de l'écriture automatique, désigne une peinture gestuelle réalisée sans idées préconçues et fondée sur la libre association des formes et des couleurs.

Borduas est né en 1905, à Saint-Hilaire, dans ce village où avait vu le jour, quarante ans plus tôt, le peintre Ozias Leduc. C'est Leduc qui, en engageant Borduas comme apprenti, l'initie à la peinture et l'encourage à parfaire sa formation d'abord à l'École des beaux-arts de Montréal (1923-1927), puis aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis, à Paris (1927-1929).

De retour à Montréal au début des années trente, Borduas amorce une double carrière de prêtre et d'enseignant, la seconde prenant d'abord le pas sur la première. C'est en travaillant avec les enfants que Borduas découvre la puissance créatrice de l'imagination et de la spontanéité. Il constate à quel point la tradition académique entretenue par l'École des beaux-arts freine tout l'effort d'expression authentique.

Borduas n'est pas le seul à déplorer le cul-de-sac dans lequel semble alors s'enliser l'art québécois. Avec le peintre John Lyman, il participe à la création de la Société d'art contemporain (1939). Peu à peu, la peinture de Borduas se dégage de la représentation du monde visible. La gouache et l'aquarelle lui permettent d'expérimenter à peu de frais une technique rapide et directe, qui se rapproche de l'écriture automatique. Borduas produit ainsi une série de petites gouaches et quelques toiles non figuratives. Il est arrivé, par une sorte de transposition poétique du réel à donner à des formes flottant dans un espace indéfini, une puissance d'expression telle qu'il n'est plus nécessaire de se référer à l'aspect extérieur des choses. A l'instar d'autres artistes de l'époque, dont Jackson Pollock et les Américains du mouvement de l'Action Painting, Borduas cherche de nouvelles manières de manipuler les

couleurs. Il abandonne le pinceau pour le couteau à peindre avec lequel il applique les pigments en couches plus ou moins épaisses, de telle sorte que les couleurs se juxtaposent ou se fondent les unes dans les autres directement sur la toile.

Ce que Borduas réalise ainsi est bien plus qu'un changement de style. C'est une rupture avec toutes les contraintes imposées par une société conformiste à l'excès. pour que cette rupture soit sans équivoque, Borduas pose un geste définitif qui engagera l'homme, le peintre et le professeur. En 1948, il fait paraître Refus Global, un recueil de textes tirant son nom de l'essai principal rédigé par lui et signé par ses amis et élèves du groupe automatiste. Le manifeste marque l'aboutissement d'une Évolution personnelle qui l'amène à dénoncer l'asservissement aux valeurs traditionnelles humanistes et chrétiennes et à proclamer le droit à la liberté d'expression.

La société qui accueillait avec un mépris amusé les «barbouillages» des automatistes supporte mal qu'on s'en prenne aux valeurs sacrées représentées par le Passé, l'autorité et la religion. La réaction au Refus Global entraîne le renvoi de Borduas de l'École du Meuble où il enseignait depuis 1937, un geste à connotation politique qui n'est pas sans rappeler les mesures répressives qui frappent alors également les mouvements ouvriers.

Le rejet, la solitude et l'exil marqueront la fin de son existence. Borduas, qui s'intéressait depuis longtemps à la peinture américaine, va séjourner pendant deux ans à New York, de 1953 à 1955, avant de se retrouver à Paris où il meurt en 1960. Pendant toutes ces années, il continue à peindre en se libérant peu à peu de la couleur, comme il s'était débarrassé du modèle, du geste contraignant et de l'espace illusoire, ainsi que le montrent les tableaux blancs et noirs des dernières années de sa vie.

